Українське барокко

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ.Т.Г.ШЕВЧЕНКА
МІЖНАРОДНА АСОЦІАЦІЯ УКРАЇНІСТІВ
ІНСТИТУТ УКРАЇНСЬКОЇ АРХЕОГРАФІЇ

УКРАЇНСЬКЕ БАРОККО

Матеріали I конгресу
Міжнародної асоціації україністів
(Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.)

Київ – 1993

Збірник містить тексти наукових доповідей, виголошених на I конгресі Міжнародної асоціації україністів (секція "Українське барокко"), що відбувся у Києві 27 серпня – 3 вересня 1990 р.

Відповідальний редактор
доктор філологічних наук *Олекса Мишанич*

Редактор *Наталя Черкащенко*

Художній редактор *Георгій Сергеєв*

Технічний редактор *Майя Притикіна*

Оригінал-макет підготували
Сергій Верклов, Тетяна Козій

Підготовлено та видруковано на комп'ютерному і друкарському обладнанні, наданому Інститутові української археографії Фондом Катедр Українознавства при Гарвардському університеті (США). Програма українознавчих досліджень, фундатором якої є ФКУ, фінансується за рахунок благодійних пожертв українських громад США і Канади

В рамках Державної програми видання фінансується
Державним комітетом України з питань науки і технологій

ISBN 5-7702-0572-5

© Інститут української археографії, 1993

Санте Грачотті
(Італія)

СПАДОК РЕНЕСАНСУ В УКРАЇНСЬКОМУ БАРОККО

Кожній розмові про специфічні періоди та аспекти ренесансних явищ повинен передувати цілий ряд уточнень, що стосуються як природи даного явища, так і його історичного розвитку. Перше уточнення – те, що Ренесанс не є ідеальною категорією, яку можна необмежено застосовувати до аналогічних історичних фактів, а становить собою визначений, а отже, неповторний історичний факт з рядом характеристик, котрі в цілісності своїй притаманні тільки йому.

Говорячи про Ренесанс як про унікальний момент в історії культури, слід повести розмову про те, що треба вважати визначниками феномену Ренесансу. Такими визначниками, на мій погляд, який, однак, не є оригінальним, можна вважати: 1) відродження класичної культури; 2) культ мистецтва та "humanae litterae"; 3) нарешті, те, що Дуйчев (Dujčev) називав "духом Ренесансу", "центральність людини", "homo faber" у перспективі ренесансної філософії.

Ця дефініція гуманістично-ренесансного феномену точна і водночас абстрактна, якою і має бути будь-яка теоретична дефініція. Перш за все вона дозволяє ідентифікувати Ренесанс із власне епохою Ренесансу та віднести до Ренесансу все те, що включає в себе відповідна епоха. Крім того, вона призводить до чіткого діахронічного розмежування гуманістично-ренесансного феномену з попередніми (предромними) явищами (так званими

© Санте Грачотті, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Ук аїнське ба окко. К., 1993

"прегуманістичними та преренесансними і з явищами епігонними (виживанням цього феномену у формах мистецтва та життя маньєризму чи барокко).

Ренесанс притаманний власне європейському Заходу, тобто Латинській Європі, хоча, звичайно, він багато чим завдячує грецькій Європі, якій він частково повернув цей дар, починаючи вже з XV ст. Слов'яни поділяють цю долю: лише західні слов'яни були зацікавлені Ренесансом як явищем виняткової ваги в історії своєї культури, котре глибоко позначилось на характері цілої епохи. Ця різниця між латинським та грецьким слов'янськими світами, між Slavia latina та Slavia greca перед лицем гуманістичного послання має вражаюче виразний характер, особливо на прикладі рутенців (українців та білорусів) Чінквеченто. "Грецькі" рутенці та "латинські" рутенці живуть в один і той самий час, а частково і в одному й тому самому місці, але вони розділені між собою неподоланним культурним бар'єром. Саме того року, коли Франциск Скорина почав друкувати у Празі свою "руську" Біблію (1517), у Сончі (Sącz) помер "рутенець" німецького походження Павло з Кросна, один з перших польських латиномовних поетів; а поки Скорина друкував у Вільні "Акафист Іоанну Предтечі" та "Акафист пресладкому імені Ісусову" (1522), інший "білорус", Микола Гусовський (Nikolaus Hussovianus) складав у Римі, а наступного року видрукував у Кракові славнозвісний "Carmen [...] de statura feritate ac venatione bisontis".

Історія Ренесансу та його спадку на Україні пригадає на дві різні епохи і має дві різні лінії представників: 1) українці Кватро-Чінквеченто (тобто XV – XVI ст.) перейняли Гуманізм та Ренесанс від латинсько-західної Європи в контексті тієї специфічної культурної формації або ж того варіанту Гуманізму-Ренесансу, який є властиво польським; 2) українці Сей-Сеттеченто (тобто XVII – XVIII ст.) не мають Гуманізму-Ренесансу, що залишився в минулому, але приймають його уроки та цінності в межах тих культурних контекстів, які можуть бути визначені як бароккові.

Щодо першої фази в історії Ренесансу на українському грунті – фази, яка стосується участі українців у польському Відродженні, – слід сказати, що вона, хоч би якою була блискучою,

все ж мала нівелюючий в культурному плані акультуруючий) та – принаймні на рівні фактів – колонізаторський характер: рутенець, беручи участь у культурному процесі Заходу, значною мірою втрачав свою культурну ідентичність. У другій фазі, навпаки, він приймає Захід, включаючи його в свою складну систему (греко-латинсько-слов'янську: відбувалося це спершу в Києві, а потім у Москві), – в систему, яка вже не була ренесансною, однак великою мірою брала ресурси у Відродженні.

Про всю українську літературу і про велику частину російської літератури XVII – XVIII ст. говориться, хоч і з різними відтінками, як про літературне барокко. Але це барокко sui generis, – з одного боку, продовжиться в новому класицизмі французького типу, тож не стане його антитезою, як у Західній Європі, а з другого – несе з собою все багатство доктринального спадку Відродження. Однак не слід забувати, що саме по собі європейське барокко є спадкоємцем великої частини культури Ренесансу. Та навіть сприйняття бароккового типу ренесансного спадку не є монопольною рисою запізнілих і нетерплячих учнів західної культури: ані Берніні, ані Тезауро не бачили себе за межами традиції попереднього століття.

Відтак відновлюється розмова про українське літературне барокко. Воно починається з певним запізненням порівняно із західним барокко, але потім стає з ним поруч у той період, коли барокко на Заході ще живе і продуктивне і в такий спосіб перетворюється на сучасну частину великого європейського феномену. Зона контакту та типологічного варіанту, через який Україна пізнає, а потім формує власний досвід барокко, представлена в основному Польщею. Тексти поетики та риторики польського походження, які незмінно (півтора століття) студіювались на Україні, навчали правил композиції літературного твору, віддаючи перевагу жанрам та прищеплюючи естетичні вартості, притаманні саме даному типу європейського барокко. Досить характерним є значення, котре в лекціях з поетики надається епічній поезії, найвидатніший зразок якої репрезентується твором Тассо, цитованим у польському перекладі (goffred) Петра Кохановського. З двох душ барокко – пасторальної та героїчної – Петро Кохановський вибирає другу, підсилюючи власне епічний момент у шедеврі Тассо.

Також і в українській барокковій літературі є досить скромним простір, який дається ідилічному елементові, тоді як чимало хвалебних поетичних творів (панегіричних, геральдичних, емблематичних, погребових) базується на воєнних доблестях, інтерпретованих часто в дусі шляхетського сарматизму.

Так само, як та частина української бароккової поезії, котра зосереджена навколо культу героя, забарвлена ренесансним спадком, і це той "dovtip", завдяки якому європейське барокко звільнилося від делікатної рівноваги ренесансного синтезу як надміру владного та агресивного гостя. Українські поетики становлять великий інтерес щодо вивчення Європи в плані проблеми "acutum", і українські поети вводять "concetti" у свої поетичні композиції. Помічається звертання до античних міфів, як, скажімо, до міфу про лабіринт чи до християнських міфів, наприклад, життя-сон, що його розробку знаходимо в моралізаторському ключі ще у Величковського. Це й увага до езотеризму емблем, ієрогліфічних зображень, символічних іконографій (згадаймо Альчіаті і Ріпа), які займають великий простір серед вправ у епіграмах-посвятах та хвалебних епіграмах "на герби" (Андрія Римші, Леонтія Мамонича, Даміана Наливайка, Герасима та Мелетія Смотрицьких, Касіяна Саковича й ін.). Це і вправи у складанні "чудне а містерне" акростихів, раків, абеткових віршів, протеїв, стовпів та інших численних форм "фігурної поезії". Безперечно, одна із заслуг українського барокко – створення в найкоротший час поетичної мови і культури метричних форм, достатніх для того, щоб дати голос великій літературі. І окремі голоси теж, без сумніву, мають рівень великої літератури, як, скажімо, "Лямент" Мелетія Смотрицького за отцем Леонтієм Карповичем: "Щасливий, хто перед смертю смерті дознаваєт, / Бо вім смерті для смерті в смерті не міваєт". Тут є все від барокко: гра слів, discordia concors, замилування похоронним мотивом, дидактичні настанови, закорінені тут у євангелічному каламбурі "умерти, щоб не вмерти".

Третьою сферою, в якій українське барокко мені здається особливо продуктивним через виразну оригінальність результатів, через тривалість свого розвитку навіть і в наступну епоху, і, нарешті, через вплив, відчутий поза межами власних кордонів

(від Росії до Балкан), – це театр. ого витоки слід шукати в паратеатральних формах літургійної драми. Основний же стиль українського бароккового театру, репрезентований, зокрема, шкільними виставами, насамперед у стінах Києво-Могилянської академії, був витворений за моделлю єзуїтського театру і став першою моделлю, з якою познайомилася Москва. Меншою театральною формою, дуже різноманітною за побудовою і дуже популярною на Україні, є інтермедія. Цікаво (це стверджує такий серйозний вчений, як Пауліна Левін), що українська інтермедія базується на поетиці жанру за польськими взірцями, але не демонструє матеріалів, запозичених з польської літератури: отож ця сфера творчості особливо активна й автономна на українській землі.

З усіма своїми літературними жанрами, поетичними формами, арсеналом тропів і фігур, алегорій та метафор українська літертура між XVII та XVIII ст. бере участь разом із Сходом в усьому комплексі цінностей, в якому виявляє себе бароккове бачення світу, а через нього і європейський Ренесанс. Я згадав про сарматський дух епічності в окремих віршах Касіяна Саковича, анонімного автора "Ляменту" за Григорієм Желіборським, Мелетія Смотрицького; до них можна додати й інших авторів. Зростає в Україні XVII ст. самоусвідомлення себе як автономної етно-культурної цілісності, і це самоусвідомлення зміцнюється між настійливою пам'яттю про хрещення Володимира та постійними посиланнями на Європу. Національну гордість наївно висловив Ян Казимір Паскевич у відомому вірші "Полска квитнет лациною...". Він запевняє Русь, "що її хвáла / По всім свєтє юж дойзжала " і "нікгди не загине". Енкоміастична ампліфікація знаходить дещо більш зрівноважену міру в "Євхаристиріоні", що його Софроній Почаський присвятив Петрові Могилі, де зазначається, що нащадок славних роксоланів дорівнюється до "в науках премудрих поганів", а тим часом Аполлон запрошується до "печерських садів цнотородних / І до країв російських, в науках голодних". А чому українці навчилися в Аполлона, про це свідчать вірші таких поетів, як Мелетій Смотрицький, чи Касіян Сакович, чи Лазар Баранович, – вірші, котрі, якби колесо історії повернулося інакше, могли б відразу стати основою великої національної літератури.

Якою є сфера дії літературного барокко в царині української культури XVII ст.? Аналогічно до того, що було сказано про Ренесанс, і у відповідності до того, що можна сказати про всю Європу, барокко на Україні являє собою течію, яка, хоч і належала до певної епохи, повністю з нею не ідентифікується. Для українського Сейченто барокко є інновацією і поверненням до Заходу в більш чи менш різкій альтернативі до традиції, звернутої, навпаки, до Сходу.

Найочевидніші зміни в епоху барокко, порівняно з минулим, полягають у тому, що центр тяжіння тепер рішуче зміщується в бік Заходу; західна модель є притягальною силою розвитку і стає висхідною для формування характеру української культури цього століття. Друга істотна різниця полягає в тому, що в бароккову епоху вільний вибір Заходу не є денаціоналізуючим: українець не стає римо-католиком і не стає поляком тоді, коли робить вибір на користь латинсько-західної культури. Як православні, так і уніати, пишучи як українською, так і латинською чи польською, мають свідомість власного українства і дають життя тримовній літературі, якою є література українського барокко, позначена яскраво вираженою самосвідомістю та яскравими національними особливостями, будучи при тому відкритою для досвіду та цінностей європейського Заходу.

Тримовність української барокковної літератури та приналежність до неї всіх письменників і всіх текстів, писаних трьома мовами, мені здається явищем, яке треба методологічно захищати так само, як це робиться щодо тримовності далматинської літератури, три мови якої (словенська, латинська, італійська) являють собою три експресивні засоби для відображення однієї і тієї самої культурної реальності. Виходячи з контексту тримовної літератури, абсолютно необхідно включити з повним правом, – як це до сьогодні ще не зроблено, – до історії української літератури твори українського барокко латинською та польською мовами.

Барокко, таким чином, не є всією культурою – особливо ж літературою – України XVII ст.: це не культура "грецьких" українців; я наголошую ще раз, що цим терміном я підкреслюю не конфесійну, а суто культурну спрямованість. Ми не маємо сумніву в тому, що Іван Вишенський був поза межами українського барокко

не через свої релігійні позиції і не лише через хронологічну невідповідність, а тому, що виступав рішучим противником або ж не знавцем всього класичного спадку (навіть грецького) та нових течій у європейській культурі за їхніми ідеологічними та естетичними принципами. В певному плані зостається поза межами нових течій навіть Кирило Транквіліон-Ставровецький, який перейшов з православної віри в уніатство.

Але в конкретній реальності окремих постатей ця розділеність української культури на дві сфери дещо пом'якшується. Постаттю, котра, як мені здається, примирює між собою старе й нове, традицію греко-слов'янську та латинсько-польську (чи просто українсько-західну) і таким чином об'єднує в своїй індивідуальності ці дві сфери, є Мелетій Смотрицький, православний, а згодом уніат, кодифікатор церковнослов'янської мови та барокковий письменник. Риторично піднесений і надмірний у своїй ораторській та полемічній прозі, він переносить цю свою особливість також і в поезію, сповнену дидактики, перенасичену театральними апострофами, перевантажену плеоназмами, яка, однак, набуває цінності завдяки лексичному багатству, регулярності метрів, елегантності конструкцій (скажімо, широке вживання enjambement), але також і завдяки несподіваній вишуканості деяких висловів, тих, наприклад, що зустрічаються в його "Ляменті" на смерть архимандрита Леонтія Карповича: "Єго душа якъ пташок, от тенет таємних / Ловцов ушла, порвала сѣти засад земних, нашла собѣ мешканьє голубица тиха / Гнѣздо в небѣ...".

Повністю виявляється ідейна спадщина Ренесансу або ж дихання барокко тоді, коли він (в польській епіграмі князям Острозьким) пов'язує славу, доблесть і безсмертя, або коли в "Ляменті" на смерть Леонтія Карповича вибудовує пам'ять про нього під "поганським" мотто з Менандра, запозиченим у Плавта ("Той, кого люблять боги, вмирає молодим"), або висловлює цілком зрозуміле по-людськи бажання вмерти разом з умерлим, щоб не жити без нього, чи поринає в невтішні роздуми (тепер уже висловлені померлим) про те, що життя – це комедія або швидше трагедія, наводячи образ світового театру, – саме той образ, у якому барокко висловлювало свій песимізм.

Іншою постаттю – містком поміж старим і новим, між європейським Сходом і Заходом – мені здається Лазар Баранович (1620–1693). Учень Києво-Могилянької академії та єзуїтів, ворог унії та вправний польський поет, важливий член православної ієрархії та разом з тим душа найжвавішого в його епоху літературного кола, він написав до збірника польськомовної лірики "Лютня Аполлонова" ("Lutnia Apollinowa", Київ, 1671) поезію "Русин до Поляка", сповнену тонкого гумору та почуття, що закінчувалася так:

Я б радів лиш, ляше-брате,
Коли б руську вмів ти знати,
Щоб вернулися часи ті,
Як ходили турка бити,
І святий гнів на турчина
Єднав ляха і русина.
Схаменись, вернись до згоди,
Загаси пожар незгоди!

(Переклад
Володимира Крекотня)

Спілка між Русином та Поляком, якої так бажав Лазар Баранович, – це більше ніж культурна спілка між двома народами хисткої Речі Посполитої; це спілка, котра тяжіла до виходу за межі власне культурної сфери, тому що культура українського барокко це вже частково релізувала. Пантелеймон Куліш у своєму монументальному творі "Отпадение Малороссии от Польши" критикував схоластичне політичне нововведення Петра Могили в Києві, яке "лише породило б рабську імітацію польської" та "тільки зблизило б українське та польське населення настільки, що вони б змішалися між собою". Якщо ми порівняємо друге життєве зближення України з європейським Заходом, сфокусоване в XVII ст., з першим, що відбулось в епоху Гуманізму-Ренесансу, то знайдемо як характерну для періоду українського барокко зрілість національної свідомості, так і великий творчий потенціал у сфері культури. Небезпека "змішання" була незрівнянно меншою, ніж

те, що сталося з ольщею попередніх століть. країна ст. здійснила культурний синтез великої ваги для себе самої і для всієї Європи, не лише залишаючись Україною, а й характеризуючи саме цим синтезом свій спосіб жити в контексті європейских культур. Це може бути дороговказом согоднішній Україні, яка готується повернутися зі своїм іменем та з усією гострою увагою своєї історії, вільної тепер від жорстких зовнішніх залежностей, на велику політичну та культурну арену Європи.

Дмитро Наливайко

СТАНОВЛЕННЯ НОВОЇ ЖАНРОВОЇ СИСТЕМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДОБИ БАРОККО

Нині вже немає сумнівів у тому, що барокко – це одна з великих культурно-історичних епох, якій належить принципово важливе місце в поступі європейської культури загалом і української культури зокрема. Воно прийшло на зміну Відродженню, проте аж ніяк не було лише його запереченням, до того ж однозначно реакційним, як трактувалася у нас ця проблема ще півтора-два десятиліття тому. Справді, у чомусь барокко заперечувало Ренесанс, у чомусь його проблематизувало, але разом з тим розвивало й поглиблювало чимало започаткованих ним процесів і тенденцій в сфері духовної культури. Словом, спадкоємна пов'язаність Ренесансу й барокко не суперечить загальній діалектиці розвитку, зокрема й культурного.

Важливо зафіксувати, що в добу барокко складається перша дійсно всеєвропейська художня культура. Як відомо, Ренесанс розквітнув переважно в "латинській", тобто католицькій Європі, і лише спорадично проявився в межах візантійсько-слов'янської культурної спільності, причому чи не найзначніші його прояви виникли тоді на Україні, передусім у Галичині. Однак процес масштабного взаємозближення художніх культур Західної і Східної Європи, їх ідентифікації значного розмаху набув уже в добу барокко. За визначенням відомого польського вченого Ю.Кжижановського "барокко завершило справу, не доведену Відродженням до кінця, воно гуманізувало культуру всієї Європи і всупереч

© Дмитро Наливайко, 1993

 ISBN 5-7702-0572-5. Ук ˜ ське ба кко. К., 1993

перешкодам, які породжувалися політичним і релігійним антагонізмом, витворило спільну інтелектуальну й художню культуру, значення якої належним чином починає розуміти й оцінювати тільки наука наших днів"[1].

Серед країн православно-слов'янської культурної спільності барокко найраніше почало формуватися й найзначнішого розвитку набуло в Україні й в Білорусії, які входили до складу Речі Посполитої і тісніше стикалися з польською та західноєвропейською барокковою культурою. Цей процес відбувався на різних рівнях і в різних аспектах, зокрема й на рівні глибинних, константних структур художньої творчості, на рівні формування нової жанрово-стильової системи. Не можна сказати, що цей процес не привертав уваги дослідників, але тут спостерігається явна нерівномірність в розподілі уваги. Давно вже помічено й описано входження в українську літературу XVII – XVIII ст. бароккових засобів художнього вираження – ускладнених метафор і риторичних фігур, контрастів й антиномій, емблематики, кончетто, оксюморонів тощо, тобто формування бароккового стилю, який цілком визначено проявляється у багатьох письменників – від Софронія Почаського до Григорія Сковороди. Слушно вказувалося також, що на формування цього стилю великий вплив мала література польського і неолатинського барокко, хоча це не заперечує локальних і регіональних джерел українського барокко.

Набагато менше уваги приділяється принципово важливим змінам у жанровій системі тогочасної української літератури. Але ж саме через ці зміни розвиток літератури розкривається як дух довготривалих, константних структур. Сучасна наука розуміє жанри не як результат зовнішньої формальної класифікації, а як вияв внутрішніх властивостей і закономірностей літературного процесу. За визначенням М.М.Бахтіна, "жанр за самою своєю природою відбиває найбільш стійкі, "віковічні" тенденції розвитку літератури"[2].

Відродження можна вважати епохальною віхою на шляхах розвитку європейських літератур ще й тому, що ним була витворена якісно нова система жанрів і стилів; ця система, що формувалася з різнорідних елементів, як класичних, тобто античних, так і

середньовічних та фольклорних, була якісно новим утворенням, жанрово-стильовою системою європейських літератур нового часу[3]. Тим самим доба Відродження сформувала кістяк макроструктури європейських літератур нового часу, який згодом зазнавав певних змін і доповнень, але радикально не перебудовувався аж до наших днів. Ті ж європейські літератури, які, подібно до української, пізніше переживають свій перехідний період, теж поступово переходять до цієї нової системи, зрозуміла річ, зі своїми регіональними й національними відмінностями.

На Україні давня жанрова система середньовічних літератур православно-слов'янського регіону істотно розхиталася, якоюсь мірою розширилася й доповнилася у XVI ст., але її перебудова відбувалася вже в XVII – XVIII ст., тобто в епоху барокко. Здійснювалася вона двома шляхами: шляхом засвоєння вже сформованих в європейських літературах жанрів та жанрових форм і шляхом трансформації традиційних, які протягом віків існували в літературах православно-слов'янського кола.

Але тут необхідно брати до уваги той фактор, що в середньовічних східно- і південнослов'янських літературах склалася інша система жанрів і стилів, інша макроструктура, ніж у літературах "латинської Європи". Характерна її особливість полягає у тому, що із трьох поетичних родів – епіки, лірики й драми – в ній набув розвитку лише епічний ряд, представлений великою кількістю своєрідних жанрів. Причому своєрідність цих середньовічних утворень настільки велика, що жанрами їх можна назвати скоріше умовно: в більшості своїй вони не мають визначеної структури й досить чітких контурів, вони легко множаться, витворюючи комплекси, що виходять із певних жанрових "моделей" або "еталонів" (термін Р.Пікко), залежать від тематики й практичного використання[4]. Ця жанрова система була досить широкою і розгалуженою, найбільш репрезентованими в ній виявилися жанри літопису, історії, воїнської повісті, житій, сказань, повчань, молінь тощо.

Звичайно, було б грубим спрощенням твердити, що ліричний рід поезії відсутній у давньоруській та інших літературах православно-слов'янського світу. Самобутнім ліризмом пройняте все

"Слово о полку Ігоревім", з кінця X ст. в церковній обрядовості значного розвитку набула гімнографія, є, хоч нечисленні, свідчення знайомства в XI – XII ст. з грецькою метричною системою віршування. Однак усі ці починання в наступні століття, до XVI включно, не знайшли продовження й розвитку, і можна констатувати, що лірика як розроблена система поетичних жанрів і форм у тогочасній українській літературі не існувала, а потреба суспільства в ній задовольнялася фольклором. Щодо третього літературного роду драми, то він теж не набув розвитку в середньовічних східно- й південнослов'янських літературах, існували лише ембріональні форми драми у фольклорі й церковній обрядовості.

Внаслідок відомих несприятливих умов історичного й культурного розвитку українського народу ця макроструктура його літератури надовго законсервувалася. Однак на XII ст. в літературі нагромадилося стільки змін і зрушень, що відмова від цієї системи й створення нової, тотожної європейській, стає необхідною і неминучою. Процес перебудови був складним та тривалим і визначався такими двома основними аспектами: по-перше, рішучим розширенням жанрової системи шляхом включення до неї жанрів ліричного й драматичного родів, по-друге, поступовою відмовою від одних традиційних жанрів, переважно церковної літератури, і трансформацією інших відповідно до потреб нового часу.

Ще наприкінці XVI – на початку XVII ст. з'являється книжна поезія давньоукраїнською мовою, головними вогнищами якої були братські школи й Острозька академія, заснована десь в 1576–1578 рр. За класифікацією В.М.Перетца, українська книжна поезія того часу складалася з творів трьох груп: а) віршів полемічного, за природою своєю публіцистичного змісту, пов'язаних з полемічною літературою; б) віршів на теми священних книг, житій святих тощо; в) віршів світського змісту – геральдичних, емблематичних, панегіриків тощо[5]. Зазначимо, що до останньої групи входили вірші тих жанрів і жанрових форм, які належать до поширених у поезії європейського барокко.

Важливу роль у формуванні нової жанрової системи в українській та інших літературах православно-слов'янського кола відіграли Києво-Могилянська академія та інші навчальні заклади,

що створювалися за її зразком. Заснування Київської академії (колегії) 1632 р. знаменувало завершення тривалого й болючого перелому в ставленні до "латинської вченості", який відбувався в Україні наприкінці XVI і в першій третині XVII ст. Як і в європейських колегіях та академіях того часу, в київській школі значне місце відводилося класам поетики й риторики. Їхнє призначення полягало в тому, щоб давати студентам знання з словесності, які розуміли широко, з включенням елементів філологічної науки й теорії красномовства. Ці класи прилучали до тієї наднаціональної системи літературних знань і уявлень, зокрема до жанрової системи, що були розроблені в учено-гуманістичних колах ренесансної Італії і в XVI – XVII ст. поширилися по всій Європі. Основу її становила спадщина античної літературно-теоретичної думки й антична, переважно римська, література та її жанрова система.

Цікаві наслідки дає зіставлення українських поетик XVII – XVIII ст. із західними, передусім італійськими поетиками пізнього Відродження. Воно перш за все показує, що своє походження київські поетики ведуть не від "середньовічних латинських керівництв", як це вважали вчені дожовтневого часу, а від поетик і трактатів італійських гуманістів XVI ст. У трактуванні найважливіших питань "загальної поетики", тобто в розумінні природи поезії та її призначення, її завдань, функцій тощо, розкривається генетичний зв'язок київських поетик з ренесансними літературними теоріями. А це означає, зрештою, що через шкільні поетики відбувалося прилучення до типу та моделей літературно-теоретичного мислення, яке склалося в Європі в ренесансну добу, до нової системи жанрів і стилів, бароккових й класицистичних.

Найбільш плідною була роль тієї частини поетик, котру прийнято називати "прикладною поетикою". Вже внаслідок своєї специфіки вона активно сприяла утвердженню нової системи жанрів і стилів. Але головне завдання "прикладної поетики" полягало у викладі теоретичних постулатів і практичних настанов щодо жанрів, канонізованих пізньоантичними й ренесансними теоретиками. Ці жанри поділялися за ієрархічним принципом, і за ними закріплювалися відповідні стилі з таким самим нормативним характером. Прозові жанри не відносили тоді до власне художньої

словесності, тому поетики всю увагу зосереджували на поетичних і драматичних жанрах, що мало особливе значення для української та інших східнослов'янських літератур, які не знали цих жанрових підсистем. Для них це були нові жанри й жанрові форми, котрі необхідно було освоїти й асимілювати. Поетики ж давали моделі таких жанрів і настанови практичного характеру, супроводжуючи їх демонструванням взірців і прикладами для вправ та "наслідувань у труді". Як правило, київські поетики багато уваги приділяли епопеї, трагедії і комедії, в них стисліше подавалися відомості про поетичні жанри – елегію, ідилію, лірику (під якою розуміли оду й близькі до неї жанрові різновиди), сатиру, епіграму та ін.

В своїй основі ці поетики були класицистичними (в широкому значенні слова), так само як західні й польські поетики доби Відродження і XVII ст. Зумовлено це тим, що протягом багатьох століть, особливо в XV – XVII ст., класицизм залишався в Європі єдиною розробленою естетико-художньою системою, викладеною у вигляді стрункої доктрини. "Що б не говорили, – слушно зауважує Ф.Менге, – але не існує ні теорії барокко, ні теорії рококо у вигляді чітко вираженої поетики. Будь-яка теорія мистецтва обов'язково була пов'язана зі своєрідним класицизмом, що піддається викладу у вигляді стрункої доктрини, не позбавленої специфічного академізму"[6]. В різних країнах Європи широко культивувалася тоді шкільна поезія, шкільна драматургія, шкільне красномовство, які спиралися на класичні поетики, проте зазнавали потужних впливів барокко. На Україні цей різновид літературної діяльності починає розвиватися з заснуванням Києво-Могилянської академії та інших "латинських шкіл".

На відміну від класицизму барокко не належить до художніх систем із розробленою теоретичною основою, викладеною у формі поетик, з поважно шкільною традицією, – воно було напрямом і стилем художньої практики, і саме в такому плані чинило вплив на художній розвиток XVII, а на європейському сході й XVIII ст. З часом барокко починає проникати і в поетики, але у вигляді бароккових нашарувань на класицистичну фундаментальну основу. Все це повною мірою стосується й українських поетик XVII – першої половини XVIII ст. В них теж маємо і ренесансно-

класицистичну основу, і бароккові нашарування, нерідко оформлені у вигляді окремих розділів. Ввійшло в практику в київських курсах "прикладну поетику" поділяти на дві частини, які в основному збігаються з ренесансно-класицистичною основою і барокковими доповненнями цих курсів: "на 1. вчення про такі поетичні роди, як епопея, драма, лірика, елегія, яке, безсумнівно, є головним в більшості курсів, і 2. настанови щодо курйозних віршів з їх численними різновидами – загадкою, хроновіршем леонінським, акровіршем, ієрогліфом, раками і т.д."[7]. Вчення про курйозні вірші, безперечно, являється суто барокковою частиною тогочасних українських поетик, проте їхній барокковий елемент до цього вчення не зводиться, він проникає й в інші частини поетик, позначаючись на трактуванні деяких жанрів і деяких теоретичних питань.

Важливо зазначити й те, що в цей час з'являється свідоме прагнення художньо збагатити рідну літературу досягненнями європейських літератур, їхніми жанрами й формами, віршовими розмірами й стилістичними фігурами. Виразно, в простодушно-патріотичній формі це прагнення виявилося в "Предмовѣ до чительника", яку Іван Величковский дав до збірки своїх курйозних віршів "Млеко, от овцы пастырю належное" (1691). Зазначивши, що інші народи, "звлаща в науках обфитуючіє, много мают не тылко ораторских, але й поетицких... природнім их языком, от высоких разумов составленых трудолюбий", Величковський далі заявляє, що він, "яко истинный сын Малороссийскоі отчизны нашей, болѣючи на то сердцем, иж в Малой нашей Россіи до сих пор таковых не от кого типом выданых не оглядаю трудов, з горливости моеи ку милой отчизне, призвав бога и божию матку и (святых) умыслием, иле зможность подлого (довцепу) моего позволяла, некоторые значнейшие штуки поетицкіє русским языком выразити..."[8] . Та характерно, що Величковський вже не обмежується наміром власні твори писати "на подобенство інородних" – він хоче знайти "и ціле руские способы", які "иншим языком ані ся могут выразити"[9].

Визначальною особливістю літературного процесу на Україні в XVII – XVIII ст. було те, що теоретичні приписи розходилися з

творчою практикою, – явище не таке вже й рідкісне в історії світової літератури. Особливо це впадає у вічі, коли придивитися до розвитку тогочасної української драматургії. Почалося з перенесення, через польське посередництво, зразків середньовічного європейського театру (міракля, містерій різдвяного й великоднього циклів, мораліте, інтермедії), які в Західній Європі тоді вже віджили свій вік. Згодом у Київській академії почалося викладання принципів "правильної драми", теретично заснованої на класичному (античному) прототипі, котрі було розроблено в учених гуманістичних колах Італії. Спершу між теоретичними викладами й творчою практикою майже не було точок зіткнення: українська драматургія немовби переживала свій "середньовічний етап". Та з часом практика все більше підлягає теорії, освоюючи елементи "правильної драми". Почавши з наслідування найпростіших зразків драматургії західноєвропейського середньовічного театру, українська драматургія на початку XVIII ст. приходить до створення п'єс на історичні сюжети типу "Володимира" Прокоповича, в якому вже виразно простежуються класицистичні конструкції.

Водночас в українській та інших східнослов'янських літературах відбувається не менш важливий процес трансформації старих, "традиційних" жанрів, які поступово наповняються новим змістом, виконують нові завдання та функції і, зрештою, набувають нової структури. Цей процес був особливо складним та багатогранним, і я тут лише окреслю пунктирно його найхарактерніші аспекти й тенденції. Цим шляхом відбувалося в українській та інших східній південнослов'янських літературах становлення новочасних епічних жанрів повісті (роману) й новели, які не визнавалися пануючою класицистичною теорією, але яким судилося велике майбутнє. Найбільш бурхливо цей процес відбувався у XVII ст. в російській літературі, де значного розвитку набрав жанр повісті, проте досить інтенсивно і в інших літературах православнослов'янського регіону, а також в українській. Зрозуміло, було б спрощенням заперечувати роль розвинених європейських зразків у формуванні прозових епічних жанрів в усіх цих літературах, однак в основі своїй це був процес іманентний, де визначальна роль належала трансформації традиційних жанрів оповідної літератури.

успільно-історичну основу цього процесу становили такі, в сутності своїй ренесансні явища, як випадання людини із традиційного життєвого укладу і вивільнення її з-під феодально-церковної регламентації, як усе виразніші прояви індивідуалізму, особистісної поведінки. Герой повістей все далі відходить від "золотих воріт церкви", він хоче "жити, як йому любо", "весь світ відвідувати" і все "вільно по своїй волі робити". І якщо спершу особистісна поведінка в її осмисленні пов'язувалася з підступними діями злого духу, то згодом ставлення до неї міняється і дедалі виразніше вона усвідомлюється й оцінюється як природна та позитивна. Синхронно спостерігається загострення інтересу до побуту, до повсякденного життя і справ звичайних людей, до предметно-чуттєвої сторони буття, до всього того, що раніше уявлялося книжникам лише "суєтою суєт" та гріхом.

Процес трансформації відбувається в добу барокко у всій системі традиційних жанрів української літератури, правда, проявляючись у них з різною інтенсивністю. Вершиться він і у "великих жанрах", як-от житія, літописні повісті, подорожі (паломництва), історіографічна проза, і в "малих жанрах", як-от казання, проповіді, фацеції тощо. Ці структурні зрушення і зміни охоплюють різні рівні й компоненти творів, як їхню макро-, так і мікроструктуру, від принципів сюжетики й композиції до особливостей образності й стилістики. Якщо спробувати сумарно визначити суть і напрям структурних змін, що відбувалися в оповідних прозових жанрах, то слід сказати, що це передусім послаблення або й відмова від "ділових функцій" та голої дидактики і натомість посилення, зростання того, що становить сферу художності. Спостерігається посилення сюжетності й нарративності, дедалі більшу роль відіграє момент розважальності, емоційно насиченої розповіді і загалом авторської присутності в творі, переростання констатації фактів у художнє зображення подій, формування літературного персонажа, який приходить на зміну етикетному герою.

Як на позитивний факт слід вказати на те, що в сучасному українському літературознавстві розгортається вивчення названого процесу в широкому жанровому діапазоні, яке поступово охоплює

традиційну систему давньої української літератури на етапі її переходу до новочасної[10]. В цих конкретних дослідженнях розкриваються на багатому фактичному матеріалі й такі два моменти це, по-перше, барокковий характер тієї нової художності, що народжувалася в процесі трансформації традиційних жанрів та жанрових форм, і, по-друге, зв'язок цієї художності з теоретичною літературною думкою, що розвивалася в стінах Києво-Могилянської академії, і пов'язаними з нею типами та формами літературної творчості, освоюваними поетичними й драматичними жанрами. Це важливі свідчення єдності жанрово-стильової системи української літератури доби барокко, її двох основних складових частин, які дещо умовно можна назвати традиційною і новостворюваною.

---

1 *Krzyżanowski J.* Historia literatury polskiej: Allegoryzm – preromantyzm. – Warszawa, 1962. – S.266.

2 *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1958. – С.141.

3 Див.: *Наливайко Д.С.* Жанрово-стилевая система литературы Возрождения // Вопросы литературы. – 1979. – № 11.

4 *Piccio R.* Models and patterns in the literary tradition of Medieval Ortodox Slavdom // American contributions to 7 the Intern. Congress of Slavists. – Brown. univ., 1973, vol.2.

5 *Перетц В.М.* Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI–XVIII веков. – М.-Л., 1962. – С.138 і далі.

6 *Minghet Ph.* Esthétique de Rococo. – Paris, 1966. – S.241.

7 *Сивокінь Г.М.* Давні українські поетики. – Харків, 1960. - С.76.

8 *Величковський Іван.* Твори. – К., 1972. – С.70-71.

9 *Там же.* – С.71.

10 Див.: *Крекотень В.І.* Оповідання Антонія Радивиловського: З історії української новелістики XVII ст. – К., 1983; *Павленко Г.І.* Становлення історичної белетристики в давній українській літературі. – К., 1984; *Луценко Ю.Н.* Летопись Григория Грабянки: Текстология: Проблематика: Поетика. – К., 1989.

Павло Охріменко

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО БАРОККО І ЙОГО ЗВ'ЯЗКИ З БІЛОРУСЬКОЮ ТА РОСІЙСЬКОЮ ЛІТЕРАТУРАМИ

Сутність літературного барокко, зокрема українського, остаточно ще не з'ясована, що пояснюється перш за все його складністю і своєрідністю національних виявів. Барокко характерне майже для всіх країн Європи. Переважна більшість дослідників так чи інакше пов'язують його з Відродженням. Це стосується також бароккової літератури східних слов'ян, насамперед українців, у яких вона сприяла розвитку і поширенню ідей Відродження, а також раннього Просвітительства.

Відродження в різних країнах Заходу закінчило свій шлях не одночасно, але в цілому до середини XVII ст., розчистивши дорогу новій ідеології і, зокрема, новій літературі. Це явище складної перехідної доби від феодальної до буржуазної суспільної системи, що характеризується напруженою ідеологічною боротьбою.

Барокко і в Західній, і в Східній Європі було породжене Ренесансом. Хоча східнослов'янські землі не знали Відродження в його розвинутій формі, проте і тут зв'язок з Ренесансом визначив прогресивність провідної лінії барокко, що сприяло секуляризації й гуманізації культури та літератури, особливо на Україні, яка відіграла дуже помітну роль у розвитку бароккової культури на слов'янському Сході аж до кінця XVIII ст.

Витоки Відродження східних слов'ян беруть свій початок від гуманізму літератури Київської Русі. Вже в ті далекі часи окреслились гуманістичні тенденції в їх суспільно-культурному розвитку,

© Павло Охріменко, 1993

 ISBN 5-7702-0572-5. Ук ськe кко. К., 1993

які вплинули на подальше духовне життя і практичну діяльність українського, російського і білоруського народів[1].

Гуманістичні тенденції властиві кращим творам літератури Київської Русі, починаючи від "Слова о законѣ и благодати" Іларіона, "Сказанія" про Бориса і Гліба, "Повѣсти временныхъ лѣтъ", "Грамотици" (повчання) Володимира Мономаха. Так в останній значна увага приділяється особистості і активній світській (земній) діяльності людини, що фактично суперечило ортодоксальному вченню церкви.

Осібне місце серед письменників і мислителів Київської Русі у середині XII ст. займає Климент Смолятич, за твердженням літописців "книжникъ и философъ такъ, якоже в Рускои земли не бяшетъ". У своєму символічному тлумаченні Біблії і природних явищ він посилався на Гомера, Арістотеля і Платона, "иже во елиньскыхъ нырѣхъ славнѣ бѣша". І зацікавлення природою, і символічне пояснення Біблії, і тим більше посилання на авторитети язичницької античності – це вже симптоми гуманістичного мислення і світорозуміння.

Гуманістичні віяння в Київській Русі, незважаючи на опір значної частини верхівки духовних і світських феодалів, поступово посилювались. Про це красномовно свідчать такі літературні пам'ятки кінця XII – початку XIII ст., як "Слово о полку Игоревѣ" і "Моленіе" Даніїла Заточника.

Успішний початок розвитку літератури східних слов'ян і її гуманістичних тенденцій, що віщували Перевідродження в Східній Європі, був порушений вторгненням на її землі орд Батия. Розвій культури загальмовувався на кілька століть.

Усе ж пульсація духовного життя на східнослов'янських землях не припинилась, у чому велику роль зіграли культурні традиції Київської Русі з їх виразним гуманістичним началом, що яскраво відбилося в першому періоді історії власне української, російської і білоруської літератур. Поряд з продовженням традицій письменства Київської Русі в східнослов'янських національних літературах того часу помітні й такі елементи новизни, як посилення уваги до особи героя, видатної людини, пробудження свідомої установки на захоплюючу розповідь, а це вже ознаки

Передвідродження. Вони досить чітко виявляються в білоруських перекладах-переробках західноєвропейських літературних і наукових творів, а також в оригінальних білоруських і в українських єретичних пам'ятках XIV – XVI ст., що якоюсь мірою теж готували грунт для східнослов'янського Відродження.

Окреме місце в підготовці і розвитку Відродження на Україні та Білорусії, які довгий час знаходилися в одному державному організмі, займають такі письменники-гуманісти українського і білоруського походження, як Павло Русин, Ян Віслицький, Станіслав Оріховський-Роксолан. Вони, часто свідомо вважаючи себе русинами за місцем і родом діяльності, брали ту чи іншу участь у західноєвропейському Відродженні. Оскільки ці письменники користувалися латинською або польською мовами, що відігравали тоді роль міжнаціональних, їхня творчість належить кільком літературам, зокрема українській і білоруській. Так "першим гуманістичним поетом України" І.М.Голенищев-Кутузов вважає Павла Русина[2], який навчався у західноєвропейських університетах і був викладачем (магістром) римської літератури Краківського університету, де його вважали главою місцевих поетів-гуманістів першої половини XVI ст. До українських діячів ренесансного напряму він відносить також Оріховського-Роксолана – "поета і гуманіста, знаменитого політичного письменника"[3]. Освіту він здобув у Віттенберзькому університеті (цитаделі протестантизму), потім багато років перебував у Римі і, нарешті, повернувшись на батьківщину, розгорнув у середині XVI ст. громадсько-літературну діяльність в Україні і Польщі, виступаючи проти зазіхань Османської імперії і експансії католицизму. В цьому Оріховський-Роксолан був попередником українських письменників-полемістів кінця XVI – першої половини XVII ст. і публіцистів-проповідників другої половини XVII ст., у творах яких виразно простежується стиль барокко.

На землях Східної Європи ренесансний рух спочатку найчіткіше виявився в Білорусії. Вершиною білоруського Відродження є XVI ст., коли розпочали свою діяльність Франциск Скорина та його послідовники Симон Будний і Василь Тяпинський, а також видатний поет-латиніст Микола Гусовський (автор відомої поеми

"Пісня про зубра . До власне художньої літератури вони, крім останнього, зверталися мало, задовольняючись науковою, видавничою і публіцистичною працею.

Значно енергійніше став розвиватися ренесансний рух на східнослов'янських землях з кінця XVI – першої половини XVII ст., триваючи майже до кінця XVIII ст., причому в новій – барокковій – формі. Найяскравішим він був на Україні. Аналогічний процес відбувався і в Білорусії, але з меншою силою, а також в Росії, де барокко мало свої особливості і коротший період більш скромного розквіту.

З кінця XVI ст. Україна і Білорусія потрапили у надзвичайно тяжке становище соціальної і національної залежності від феодальної Польщі. На захоплених українських і білоруських землях польські пани, ксьондзи і єзуїти встановили нечувані кріпосницькі порядки, а також ввели унію. Все це обумовило рішучий народний протест, який викликав до життя полемічну літературу, що успішно розвивала гуманістичні ідеї публіцистики XVI ст.

Спрямована проти чужих і своїх гнобителів, українська та білоруська прогресивна полемічна література відзначається публіцистичністю і пристрасністю, часто сатиричним або уїдливо-гумористичним тоном. Її творці охоче зверталися до народнопоетичної творчості, влучного слова, гротескних замальовок, загострено-сатиричних образів тощо. Загалом у творчості видатних українських і білоруських письменників-полемістів кінця XVI – першої половини XVII ст. виразно виступають характерні риси барокко як у змісті, так і у формі.

Сказане стосується найперш полемічних послань і листів Івана Вишенського – найвідомішого українського письменника-полеміста XVI – XVII ст. Завдяки силі таланту і пристрасті, демократизму і стильовій оригінальності він займає почесне місце серед майстрів полемічного слова в тодішній європейській літературі.

Іван Вишенський сміливо виступав проти устрою Речі Посполитої. Використовуючи давній риторичний стиль, зокрема "плетіння словес", він уміло підбирає слова й вирази, які відзначаються емоційністю і правдивістю. У дусі гуманізму Вишенський рішуче засуджує презирливе ставлення верхівки до народу, вправно

користується ефектними засобами і прийомами. Все це споріднює писання Вишенського з гуманістичною літературою бароккового напряму як за змістом, так і поетикою. Твори талановитого українського письменника-полеміста, за твердженням деяких зарубіжних літературзнавців, слід відносити до ранньої бароккової прози[4].

У XVI – першій половині XVII ст. в східнослов'янських літературах, завдяки все більшому зміцненню ідей гуманізму, розпочався досить активний процес секуляризації. Він виявився не лише в посиленні та поглибленні світського змісту, а й у розширенні жанрово-видових можливостей. Зокрема, спочатку в Україні та Білорусії, а згодом і в Росії стала розвиватись поезія і майже одночасно з нею драматургія.

Тривалий час, починаючи з Київської Русі, елементи віршування в літературі східних слов'ян відігравали роль однієї з стилістичних прикрас. Згодом, з ростом естетично-розважальної функції літератури, яка до цього переслідувала майже виключно пізнавально-виховну мету, книжна поезія на Україні і в Білорусі успішно засвоює і жанрові різновиди і силабічну систему, в яку легко проникали елементи бароккового стилю. З другої половини XVII ст. тенденція до створення силабічної поезії бароккового характеру на досить довгий період стає в східнослов'янських літературах провідною.

В українській і білоруській книжній поезії кінця XVI – першої половини XVII ст., як і в полемічній літературі, прикмети барокко виявляються загалом у більш чи менш суттєвих елементах, охоплюючи стиль, поетику та ідейну сутність цілого ряду творів, а також їх жанрову систему. В цій поезії розрізняються дві лінії – духовна і світська, хоча чіткої грані встановити між ними не можна. В них спостерігається різне співвідношення між традицією і новизною, зокрема бароккового характеру.

Духовна віршова поезія кінця XVI – першої половини XVII ст. і в Україні, і в Білорусії представлена в цілому традиційними жанровими різновидами. У ряді випадків вона змикається з полемічною літературою, набуває злободенності, публіцистичності, рис гуманістичного просвітительства. Це загострювало громадянське звучання творів, почуття любові до своєї "святои отчизны",

вимагало звертання до народної мови, що підсилювало поетичні образи і ритміко-мелодійну організацію віршованих творів духовного змісту, які неминуче вбирали елементи бароккової поетики. Щодо цього можна послатися на вірш Г.Смотрицького "Зри сія знаменія...", де церковно-різдв'яні мотиви і євангельські образи поєднуються з геральдичними емблемами князя К.Острозького, а це вже йде від бароккового стилю. Це ж стосується морально-дидактичних віршів книжки "Діоптра" Віталія (Єв'е, 1612) і духовних віршів збірки Кирила Транквіліона-Ставровецького "Перло многоцѣнное" (Чернігів, 1646), які по суті перекидають місток, насамперед у стильовому відношенні, від раннього до зрілого українського барокко.

В цілому в духовній поезії української і білоруської літератури кінця XVI – першої половини XVII ст. переважала не нова художня манера, а "образна матерія" із біблійної, патристичної, гімнографічної і церковно-історичної літературної традиції, яка багато в чому відповідала стилю барокко, своєрідно зливалася з ним. В іншому співвідношені – в посиленні бароккових стильових рис і зменшенні ознак давньоруського риторичного стилю – це явище виступає у світській поезії та інших видах і жанрах цього й пізніших періодів розвитку східнослов'янської літератури.

Українська і білоруська світська поезія кінця XVI – першої половини XVII ст. не тільки в ідейно-стильовому, а і в жанровому плані тісно пов'язана з європейським, насамперед польським барокко. Вона мала переважно панегіричний характер, представлена геральдичними та іншими емблематичними епіграмами, панегіриками-похвалами і "ляментами" (плачами) тощо. Ці жанрові різновиди належать до найпопулярніших і найхарактерніших для європейської бароккової поезії. В Україні і в Білорусії вони не припиняли свого досить інтенсивного розвитку аж до виникнення нової літератури.

Панегіричне віршування в Україні культивувалося такими потетами, як Г.Смотрицький, К.Сакович, Я.Седовський, цілим рядом анонімів, а в Білорусії – А.Римшею, Л.Мамоничем та ін. В їх творчості нерідко порушувалися важливі питання громадсько-патріотичного характеру,такі як захист православної віри і

батьківщини, поширення освіти, науки, книгодрукування тощо, виражалися важливі суспільні ідеали, оспівувалася вірність своєму народові. Це надавало кращим панегірикам громадського звучання, гуманістичної спрямованості, що характерно для ренесансної бароккової літератури. Водночас немало панегіриків переслідували й естетично-розважальну мету. Все це вимагало незвичайного, піднесено-риторичного стилю, емоційного викладу, ефектних поетичних фігур, оригінальних тропів, словесної гри, інверсії, порівнянь-гіпербол, ускладненої метафоричності, алегорії символів, яскравих епітетів, ремінісценцій з античної міфології і літератури, "обігрування" її образів та прийомів. Словом, естетичні норми часу диктували посилену увагу до зовнішньої форми, що відігравало важливу роль, об'єктивно сприяючи секуляризації літератури та її оформленню в окремий вид мистецтва. Цей процес знайшов відбиття і в драматургії та прозі, але в них він був менш помітний.

Українська драматургія виникла у кінці XVI – першій половині XVII ст. Згодом з'явилася білоруська, а в другій половині XVII ст. – і російська драматургія. Цей вид літературної творчості ще тісніше, ніж поезія, пов'язаний з шкільною практикою.

Давня слов'янська драматургія не допускала сліпого наслідування західноєвропейських і польських зразків. Це найвиразніше видно з її інтермедійної частини. Інтермедії послідовно орієнтувались виключно на соціально-побутове національне життя насамперед суспільних низів. Це скеровувало їх у реалістичне річище літературного розвитку, яке поступово наближало реалістичний напрям, котрий остаточно переміг лише в новій літературі. Такий ранній, початкової стадії напрям доречно називати прореалістичним.

Першими зразками інтермедійної частини давньої східнослов'янської драматургії є дві українські інтермедії до польської драми Якуба Гаватовича про Івана Хрестителя, поставлені влітку 1619 р. Вони належать до кращих пам'яток цього жанру. В їх змісті, зокрема в картинах раю, єретичних з погляду церкви, відчутний дух Відродження з його поетизацією земних радощів.

Таким чином, в українській і білоруській літературах кінця XVI – першої половини XVII ст. напрям барокко з його

специфічним стилем став визначальним лише в панегіричній поезії і частково в полемічній творчості, а в інших видах і жанрах спостерігаються тільки окремі його елементи. У цей час в українській і білоруській літературах барокко не було єдиним напрямом. Зароджувався близький до нього в орієнтації на античну літературу напрям шкільного класицизму, який остаточно сформувався в наступний період. Паралельно з барокко розвивався також прореалістичний напрям, що теж поступово охоплював усі літературні види – прозу, поезію і драматургію. Цей напрям, маючи мало спільного зі стилем барокко, в своїй ідейній сутності перегукувався з його прогресивною частиною.

У російській літературі XVI – першої половини XVII ст. аналогічні явища відбувалися в значно меншому масштабі. В ній теж розпочався процес секуляризації, пов'язаний з гуманістичними повівами, але бароккових форм він не набув. Вони були привнесені в російську літературу цього часу головним чином з українського і білоруського письменства у вигляді перекладів-переробок ряду полемічних і деяких віршових творів, які знайшли місце, наприклад, у "Повѣсти слезной" опального князя І.А.Хворостиніна (помер 1625 р.), "Кирилловой книге" (1644) тощо. В цілому це були лише елементи барокко. У певний нампрям воно сформувалося в російському письменстві лише в другій половині XVII – на початку XVIII ст.

Не без підстав вважають, що українське літературне барокко досягло своєї вершини в другій половині XVII – першій половині XVIII ст. Це ж слід сказати про білоруське барокко, яке в даний період через непосильний польсько-шляхетський гніт було слабкіше від українського і в значній мірі орієнтувалося на нього.

Велику роль у громадсько-культурному житті України середини XVI – XVII ст., а також у розвитку шкільної та бароккової літератури зіграла прославлена Києво-Могилянська колегія (з 1701 р. – академія). Оскільки вона протягом значного періоду готувала кадри громадсько-культурних діячів не лише для України, а й для Білорусії та Росії, а також Молдавії, Румунії і південнослов'янських країн, охоплених (майже одночасно) ренесансним рухом, то цілком обумовленим є помітний вплив української бароккової культури і

літератури другої половини XVI – XVII ст. на громадсько-культурне життя країн греко-слов'янської культурної спільності.

Слід погодитися з тим, що українське літературне барокко особливо плідним виявилося в поезії, хоча воно виразно проступає і в драматургії, а також у прозі, насамперед ораторській і полемічній, де старі живучі традиції своєрідно переплітаються з новими. В ці традиційні літературні жанри з кінця XVI ст. все більше проникали елементи барокко, які в другій половині XVII ст. в ряді випадків стали визначальними, насамперед у стилі. Це підтверджується творчістю таких ораторів-проповідників і полемістів, як І.Галятовський, А.Радивиловський, Л.Баранович, Д.Туптало (Ростовський), С.Яворський, деякими проповідями Ф.Прокоповича (в яких поєднано "церковнослов'янську пишномовність з розкішною риторикою барокко"[6]) та ін.

Барокковий стиль зачепив і такий давній прозовий жанр, як літописи. В Україні другої половини XVII – початку XVIII ст. серед них важливе місце займали козацькі літописи Самовидця, Г.Грабянки, С.Величка. Особливо цікавий останній з них. Величко використав численні історичні джерела, а також легендарні і літературні матеріали, зокрема періоду пізнього італійського Відродження, а саме епізоди з поеми Торквато Тассо "Звільнений Єрусалим" (при опису облоги Львова татарами в 1672 г.).

Ще виразніше, ніж у поезії, заявляє про себе барокко в українській драматургії другої половини XVII – першої половини XVIII ст. Значна кількість шкільних драм, що мають у більшості церковно-релігійний характер, вирізняються саме цим стилем. В його утвердженні важливу роль відіграли теоретичні курси риторики й поетики, що читалися в Київській академії і опиралися в основному на античні й ренесансно-гуманістичні засади.

Вже в одній з перших українських шкільних драм – міраклі про Олексія, чоловіка божого (1673–1674) О.І.Білецький вбачає "типовий зразок барокко". Виявляється він у поєднанні образів християнської міфології з антично-міфологічними фігурами, в стилізації "царства небесного" й Риму V ст. під сучасну авторові цього твору Україну й Польщу, у прикінцевому панегіричному вихвалянні царя Олексія Михайловича і т.п.[7]

Сказане стосується також історичних шкільних драм, найперш трагікомедії Феофана Прокоповича "Владимер" (1705). Вона відтворює конструкції класичної драматургії. І це не випадково. Адже Прокопович як теоретик (професор поетики Київської академії) у великій мірі орієнтувався на драматичні жанри античності, з якими безпосередньо познайомився під час перебування в Римі, а також з їх новолатинськими наслідувачами доби Відродження; він скористався надбаннями і ренесансної драми, головним чином італійсько-єзуїтської та протестантської. Ця орієнтація на античну і ренесансну драматургію відбилася в його літературно-художній практиці, зокрема,в трагикомедії "Владимер".

Особливе місце займає історична драма "Милость божая..." (1728) – вершина давньої української драматургії. В ній відтворені причини і наслідки визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького, який стоїть у центрі твору, змальовується всебічно і правдиво, хоча й не без панегіричного надміру. Наявні в цій драмі алегоричні фігури (Милість божа, Вість, Смотріння боже) суттєво доповнюються образом-персоніфікацією України; вони не затемнюють зображуваних подій, а лише підсилюють враження від них, надаючи творові характерних бароккових рис.

З середини XVII ст. на Лівобережній Україні, а на Правобережжі з кінця XVIII ст. (коли воно й Білорусія були приєднані до Росії) почався занепад полемічної літератури. Поступово зникають як літературний жанр і проповіді (вони цілком підпорядкувалися культово-релігійним завданням), а також літописання і шкільна драматургія. Лише книжна поезія упішно поширювалась до кінця XVIII ст. Саме в ній барокко виявляється найвиразніше, особливо у другій половині XVII – першій половині XVIII ст.

Віршування на Україні з середини XVI ст. стало розвиватись прискореними темпами. Великого значення йому надавали в школах. У Київській академії піїтики знайомили учнів з основами поетичного мистецтва (як і драматургії), в яких досить широко використовувалась "Поетика" Арістотеля, а як приклади – творчість античних і ренесансних поетів. Це значною мірою скеровувало українську книжну поезію до бароккової літератури.

Типовим, і, мабуть, вершинним зразком українсько-національної

бароккової поезії є творчість Івана Величковського друга половина XVII – початок XVIII ст.), в якій дуже чітко проступають усі її головніші особливості і риси. Цей письменник добре усвідомлював своє завдання як громадянина і поета, що відбилося у передмові до його рукописної книжечки "Млеко" (1691). В ній відзначено, що автор "яко истиный сын" України, "власною працею... составляючи" свої вршовані твори, мав на оці "оздобу отчизны нашеи", а також "утѣху малороссійским сином єи, звлаща до читання охочым и любомудрым", – тобто переслідував як громадсько-патріотичну, так і естетичну мету. В цьому відбилося розуміння головної ролі художньої літератури, усвідомлення не лише її пізнавально-виховної, а й естетичної функції, що є характерною рисою доби барокко.

Іван Величковський не відкидав "поетицких трудолюбій", одначе його не задовольняло, що в ряді випадків вони "на марные сегосвѣтные жарты выданные". Ось чому від іноземних зразків він брав "тылко способ" – тобто їхню форму, підпорядковуючи свою творчість релігійним і громадським завданням. У цьому поєднанні релігійного і світського начал, притаманному літературі барокко, полягає суперечність світоглядної позиції Величковського, притаманна багатьом діячам доби пізнього Відродження в загальноєвропейському масштабі.

Як і багатьом іншим митцям бароккової літератури, Іванові Величковському властива увага до земної діяльності людей, хоча нерідко це висловлюється в формі служіння Богу, "вірі". Так, у віршах про Дедала він заявляє, що "вѣра без дѣл мертва", що вона лиш "єдно єсть крыло", яке при умові добрих справ (другого крила) дає людям можливість злетіти "безпечно до неба". Цей мотив поет втілює в барокковій формі, з характерним для неї використанням античних міфологічних образів, які поєднуються з християнськими поняттями типу "земного выгнання" і польоту душі "до неба".

Проповідь активної земної діяльності, віра в те, що тільки вона (і перш за все вона!) може людині принести "спасіння" – новий ренесансний мотив в українській поезії. Яскрава образність і стиль надають йому виразного і переконливого звучання. Це стосується ряду інших важливих думок, висловлених у поезії Величковського,

а також представників того культурно-літературного середовища, до якого він належав (Л.Баранович, В.Ясинський, Д.Туптало, С.Яворський та ін.).

Безпосередній відгук поезії І.Величковського на події сучасного йому життя України виявляється у його творах про війни козаків, головним чином проти турецько-татарських навал. В одному з віршів, де як художній прийом використана гра слів, поет звертається до святої Варвари з проханням захистити "от варварска... народа". Це ж зустрічається в багатьох інших його творах і своєрідному циклі "Минуты", побудованому на грі іменника "минуты" (хвилини) і дієслова "минати", що надає химерної форми цьому "циклу". Такими ж химерними є його "Ехо", різні "раки", "лабіринти", "жартовні" вірші, акровірші і подібні різновиди. І все ж вони несли певне смислове навантаження: стверджували в умовах того часу самостійність літератури як особливого виду мистецтва, виборювали її незалежність від церковної ідеології.

У творчості І.Величковського барокковий стиль відповідає змістові його віршів, багатих на злободенні думки і теми, нерідко прикритих релігійним флером, що зумовлено вимогами часу. Бароккова стильова фрома в цього поета набувала в тодішніх громадсько-культурних обставинах виразної змістовності, що слід загалом сказати про творчість й інших більш чи менш видатних представників бароккової літератури. Однак не треба забувати, що вже І.Величковський дещо переоцінював естетичну функцію "поетицьких трудолюбій". Звідси посилена увага до стилю, жанрової строкатості, незвичайності і різних "штучок", зокрема відомих під назвою курйозних і фігурних віршів, таких же типових для літератури барокко, як і епіграми, геральдичні поезії, епітафії тощо. Все це під талановитим пером Величковського урівноважувалося із змістом і не впадало так у вічі, як у творчості пересічних, тим більше позбавлених поетичного таланту авторів. Ще під час розквіту барокко це нерідко виливалося, за виразом Д.Туптала, "у мало кому потребные вещи".

З середини XVIII ст. українська бароккова поезія пішла на спад. В кращій своїй частині вона все більше зближувалася із прореалістичним напрямом. Свідченням цього є творчість Григорія

Сковороди, яка щодо стилю досить тісно пов'язана з барокко. І стиль барокко, і елементи шкільного класицизму в Сковороди значно трансформуються, служать для вираження ідей раннього Просвітительства, що ставило перед літературою нові завдання.

У другій половині XVIII ст. українське барокко і шкільний класицизм занепали, а прореалістичний напрям усе більше активізувався, по суті взявши на себе головніші функції Ренесансу в його завершуючій стадії. Він значно розширював свою сферу, втілюючись, крім світської книжної лірики, у таких нових видах і жанрах, як бурлескні вірші і діалоги, жартівливі і сатиричні віршовані оповідання, соціальна сатира і т.ін. Це вже був перехід до нової літератури в умовах якісно відмінних суспільно-політичних та культурних рухів.

Особливості українського барокко другої половини XVII – XVIII ст. в основному характерні і для білоруської літератури цього періоду. Білоруське літературне барокко в даний період найяскравіше виявляється теж у книжній поезії і шкільній драматургії, які зазнали помітного впливу відповідних видів тодішньої української літератури[8].

У білоруській, як і в українській літературі другої половини XVII – XVIII ст. все більше зміцнювався прореалістичний напрям, який теж поступово перейняв головніші функції ренесансного руху останньої його стадії, у зв'язку з чим барокко, а також шкільний класицизм почали занепадати. Однак воно ще знаходило для себе поживний грунт до початку XIX ст., в тій чи іншій мірі сприяючи перемозі нової літератури.

Через несприятливі умови білоруська література даного періоду розвивалася порівняно слабо. Єдиною видатною фігурою в ній був Симеон Полоцький – типовий представник шкільного класицизму і барокко. Теоретично і практично він засвоїв їх у середині XVII ст., навчаючись у Києво-Могилянській колегії. Згодом С.Полоцький переніс ці здобутки спочатку на білоруський (середина 50-х – початок 60-х років), а потім (середина 60-х – 70-ті роки XVII ст.) на московський грунт.

Симеон Полоцький відіграв значну роль у розвитку шкільного класицизму і барокко в російській літературі другої половини

XVII ст., де вже були підготовлені необхідні умови для національного ренесансного руху. Як і в інших країнах Європи, в Росії він породжений конкретними історичними причинами, насамперед активізацією буржуазних відносин. Вихід молодої буржуазії на суспільну арену і незадоволення широких мас феодальними порядками знайшло відображення в побутових і сатиричних повістях другої половини XVII – початку XVIII ст., які визначали прореалістичний напрям тодішньої російської літератури. В той же час її активна секуляризація, що припадає на цей період, зумовила посилення естетично-розважальної функції (це особливо виявилося в успіхові творів барокко і шкільного класицизму в російських придворних сферах, які інтенсивно "європеїзувалися"), вимагала нових жанрів і видів і, а саме поезії і драматургії. В готових зразках, гідних наслідування, вони були вже у літературах України й Білорусії, не кажучи про Західну Європу, що все активніше вступала у взаємини з Росією. Культурно-літературні зв'язки Росії з Західною Європою здійснювалися в значній мірі через посередництво України і Білорусії. Звідси ж були занесені і силабічна поезія (яка витіснила досилабічне віршування, що розвивалося спочатку XVII ст.), і шкільна драматургія. А саме в цих видах на Україні і в Білорусії найактивніше розгорталися шкільний класицизм і особливо барокко. Останнє, як відзначають І.П.Єрьомін, Д.С.Лихачов та інші вчені, і в Росії взяло на себе "багато функцій Ренесансу", причому тут "барокко було лише одним із явищ" певного періоду[9].

Як в Україні та Білорусії, так і в Росії барокко тісно пов'язане з Відродженням. Ренесансний дух, що мав свою національну основу, був підсилений тут польсько-українсько-білоруським барокковим впливом, діяльністю в Росії другої половини XVII – початку XVIII ст. вихідців з України та Білорусії, таких як Є.Славинецький, А.Сатановський, Ф.Прокопович, С.Яворський, Д.Ростовський (Туптало) та ін., здебільшого вихованців Київської академії.

Д.С.Лихачов констатує, що барокко було лише однією із сил, що сприяли розкріпаченню особи, посиленню особистісного начала в літературній творчості, збагаченню тем, переходу до нової системи

жанрів, секуляризації літератури, появі в ній ідей просвітительства, розширенню соціального середовища письменників і читачів тощо. Словом, "барокко відігравало прогресивну роль у літературі і в кінцевому наслідку поруч з іншими важливими еволюціями призвело до утворення в XVII ст. нової російської літератури – літератури нового типу"[10].

Як бачимо, барокко збагатило літературний процес на східнослов'янському терені новими видами і жанрами, цілим рядом художніх прийомів і засобів. Усе це сприяло остаточній секуляризації давньої літератури, прискорювало її еволюційне перетворення в нову якість – нову літературу. В цьому, безперечно, прогресивне значення літературного барокко як в Україні, так і в Білорусії і Росії.

---

1 Ширше про це див.: *Охрименко П.П.* Гуманизм литературы Киевской Руси // Исторические традиции духовной культуры народов СССР и современность. – К., 1987. – С.21-26.

2 *Голенищев-Кутузов И.Н.* Гуманизм восточных славян: Украина и Белоруссия. – М., 1953. – С.13.

3 *Там же.* – С.14.

4 Див.: *Наливайко Д.С.* Українське барокко в контексті європейського літературного процесу XVII ст. // Радянське літературознавство. – 1972. – № 1. – С.37.

5 *Крекотень* В.І. Українська книжна поезія кінця XVII – початку XVIII ст. // Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. – К., 1978. – С.7.

6 *Голенищев-Кутузов И.Н.* Гуманизм восточных славян. – С.75.

7 Хрестоматія давньої української літератури. – К., 1967. – С.262.

8 Див.: *Охрименко П.П.* Белорусская литература второй половины XVII – XVIII веков: Исследования и материалы. – Гомель, 1957.

9 *Лихачев* Д.С. Барокко и его русский вариант XVII века // Русская литература. – 1969. – №2. – С.40-42.

10 *Там же.* – С.45.

Юрій Ісіченко

У ПОШУКУ НАРАТИВНОЇ ПРОГРАМИ БАРОККОВОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

Літературне життя України другої чверті XVII ст. полишило чимало складних історико-культурних проблем. Принципове значення для студій з історії українського барокко має з'ясування природи літературних процесів, які спричиняються до послаблення політичної заангажованості творів, певної конфесіоналізації проблематики й образності, поєднаної з широкою експансією польської, латинської та слов'яноруської мов у книжну культуру тогочасної України.

Жанри, започатковані на вітчизняному грунті українськими гуманістами кінця XVI – початку XVII ст., щодалі помітніше звужують поле художнього пошуку, виявляють тенденцію до самоповторення, замикання в стабільних рамках. Так полемічна проза, репрезентована "Перспективою" Касіяна Саковича (1642) і "Літосом" (1644), явно уникає історичної ретроспективи, широких соціальних і державно-політичних узагальнень, зосереджучись на різниці обрядів і розкритті в них трансцедентного змісту Таїнств Христової Церкви. Панегірична поезія після сплеску патріотичних почуттів у Саковичевих "Віршах на жалосний погреб гетьмана Сагайдачного" (1622) надає перевагу глорифікації традиційних для жанру постатей у межах вироблених європейськими панегіристами моделей церковного сановника та шляхтича. Йоаникій Волкович і Андрій Скульський пропонують власні версії середньовічного типу містерії, практично позбавленої динамічної дії. Кирило Транквіліон-Ставровецький у "Перлі многоцінному" (1646) навіть дещо архаїзує

© Юрій Ісіченко, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Ук ˜ ське кко. К., 1993

форми метафізичної поезії, наближаючи їх до гімнографічних стереотипів візантійсько-слов'янської традиції.

Саме в цю добу на Україні виходять друком зразки досі призабутих видів літературної творчості: житій святих, служб святим, урочистого казання, даючи поштовх новому розвитку архаїчних літературних жанрів. Обрядові тексти складають переважну більшість стародруків, виданих Києво-Печерською лаврою та львівськими братчиками. Причому комплекс богослужбових творів розширюється за рахунок нових редакцій і перекладів грецьких канонів, акафістів, тропарів і стихир, оригінальних сужб. Високий рівень теологічної інтерпретації богослужбової спадщини засвідчив як "Літос", так і Великий Требник (1646), підготовлені в найближчому оточенні Петра Могили і за його безпосередньою участю.

Феномен відродження в епоху барокко реліктів середньовічної релігійної культури вже віддавна зауважено й інтерпретовано в контексті європейської контрреформації. Додаймо до цього започатковану порівняльною школою традицію зведення стимулів нових літературних явищ до зовнішніх впливів, у світлі якої діяльність книжників кола Петра Могили цілком узалежнювалася від художнього досвіду західноєвропейської та польської літератур, – і ми зрозуміємо бодай основні причини скептичного ставлення деяких істориків української культури до писемної спадщини часів великого православного митрополита.

Істотний вплив на багатьох літературознавців XX ст. естетичних концепцій, котрі ототожнювали прогрес у мистецтві з його секуляризацією, прагненням адекватно відображати суспільний побут, а особливо концепція боротьби двох культур у кожній національній культурі спричинилися до тлумачення "могилянського барокко" як застійного або й реакційного явища в духовному поступі українського народу. Тим більшого значення набуває запропонована Дмитром Чижевським концепція українського літературного барокко, за якою головним рушієм розвитку літератури є іманентні закони художньої творчості, а сенс літературного тексту шукається в межах його поетичної структури, поза ідеологічною проекцією на дійсність[1]. Саме в річищі такого підходу

стає можливим неупереджений аналіз позірно схоластичної продукції могилянського літературного середовища.

Слід зауважити, що релігійна самозаглибленість літератури ще не свідчить ані про втечу від актуальних політичних проблем, ні про клерикалізацію суспільної свідомості навіть з точки зору адептів вульгарного соціологізму. І коли говоримо про діяльність Петра Могили та його сподвижників, не відриваймо писемний текст від етнокультурного й етноконфесійного контексту доби релігійної віднови, адекватної потридентському католицькому відродженню (т.зв. контрреформації), прискорюваному загрозою втрати суспільних позицій у Європі. Православна церква, переживши тяжку кризу 1596–1620 рр., включається в боротьбу за пріоритети, що надає навіть суто місійній і катехитичній діяльності характеру політичної альтернативи релігійній доктрині королівського уряду, католицькому прозелітизмові.

До того ж, починаючи з 1620 р., триває реконструкція давнього українського релігійного осередку в Києві. Митрополича кафедра, котра в XIV – XVI ст. переносилася до інших міст – Володимира Заліського, Москви, Львова, Вільна, – повертається до Києва й утверджується як загальнонаціональний православний центр. Це супроводжується цілим комплексом заходів, від пропаганди ідеї українського патріархату до сакралізації Києва, його монастирів, священних реліквій, ширення культу старокиївських подвижників[2]. Саме в цьому комплексі по-новому прочитуються позірно нейтральні з ідеологічного погляду тексти: адже будь-який твір, пов'язаний з православним культом, врешті-решт спричинявся до дальшого закорінення в національній свідомості ідеї "руської віри", до стабілізації української версії бароккового православного мистецтва як чинника етнічної самобутності. Ширення на північному сході месіанської ідеї "третього Риму" для обгрунтування собливої ролі Москви у Вселенській церкві надавало культові київських святинь нових змістових нюансів.

Попри очевидну важливість цих нюансів прагматичне спрямування тексту в сферу державної політики, соціальних і національних відносин навряд чи можна вважати визначальним. Суспільна прагматика лишається на периферії семантичних полів

текстів, сконденсованих довкола понадчасової релігійної ідеї. Форми словесного вираження цієї ідеї, конструювання графічного простору тексту та його внутрішньої організації водночас дають цікавий матеріал для спостережень у сфері наративної граматики.

Неприпустимо недооцінювати таку характерну особливість книжної культури доби барокко на Україні, як її прагнення до самоаналізу. Зародки філологічних наук можемо виявити в епоху середньовіччя; сліди рецепції гуманістичних трактатів позначають розуміння словесної творчості книжниками Острозької академії та братських шкіл. Але все ж лише із створенням Києво-Могилянської колегії (1632) дістаємо справжні підстави говорити про виникнення вітчизняної теорії літератури. Немає сумніву, що ані "Оратор Могилянський" Йосифа Кононовича-Горбацького (1635), ні "Книги поетичного мистецтва" (1637), як і низка втрачених курсів, не могли бути оригінальними дослідженнями. Та однак вони не тільки відображають сприйнятя західних курсів поетики й риторики. Йдеться про потяг до певної організації елементарних літературознавчих відомостей і формування нової системи філологічного мислення, котра б стала підвалиною іншого типу словесної творчості.

Симптоматично, що за кілька років щойно призначений ректором Києво-Могилянської колегії Йоаникій Галятовський спробує застосувати методику латинських риторик до українського матеріалу й видасть трактат "Наука або способ зложеня казаня" (1659). Механічне використання готових наративних моделей не задовольняє українських авторів, котрі прагнуть збагнути природу літературної творчості, осмислити досвід попередників, специфіку вітчизняної оповідної манери, її відношення до загальноприйнятих риторичних норм і вже на цій основі виробляти власний стиль і поширювати його через школу.

Відновлення жанротворчої активності середньовічних моделей житія й житійної (патерикової) новели, епідектичного казання тощо, засвідчене, зокрема, в творчості Петра Могили, Сильвестра Косова, Атанасія Кальнофойського, Ігнатія Старушича, важко пояснити без врахування розвитку теорії жанрів у шкільних наукових колах. Поетиці середньовіччя було властиве чітке

відчуття домінантних рис жанру, визначене закріпленими за ним діловими функціями[3], що корелювали його поетичну структуру з системою суспільного побуту, головно завдяки посередництва обрядової практики. Новочасна система жанрів, яка складається на Україні в епоху барокко, знімає визначальну роль старих жанротворчих формантів, широко освоює художні форми античності, західноєвропейського середньовіччя та Ренесансу. Але неважко помітити два істотні критерії, що існують у цьому процесі: теоретична інтерпретація жанрових моделей і відповідність національній традиції. Хоч бароккова теорія літературних жанрів, родів і видів осмислює головним чином іноетнічний – греко-римський, західноєвропейський – художній досвід, вона в той же час виробляє такий тип рецепції, де семантика жанрових ознак декодувалася б на раціональному мислительному рівні[4]. А отже, специфічні для візантійсько-слов'янського культурного регіону літературні жанри, поширені на Україні ще за княжої доби й ігноровані західними поетиками та риториками, сприймаються не тільки як функціональний компонент староукраїнського побуту, а й як окремі способи організації писемного тексту, придатні для осмислення й відтворення. Відтак окреслюється перспектива вийти за межі суто середньовічного типу спадкоємних зв'язків, обмежених до копіювання, редагування, повторення. Барокковий книжник, сприймаючи середньовічні пям'ятки з певної культурної дистанції, прагне проаналізувати їхню структуру й використати традиційну модель з метою властивого новій естетиці художнього експерименту, зберігаючи її фундаментальні елементи й замінюючи другорядні.

Симптоматичний вияв дії цього механізму – структурування тексту. Широко використовуючи можливості коду надрукованої книжки, автори, упорядники й видавці прагнуть чітко виділити частини тексту, відбити його план у покажчику змісту, вказати на основні думки в передмові, навести концептуально найважливіші моменти в предметному покажчикові. Цілісна розповідь поступається добірці новел, оповідань, повідомлень, як у "Патериконі" Сильвестра Косова (1635) чи "Тератургимі" Атанасія Кальнофойського (1638). Тенденції, закладені в архетипній моделі,

розвиваються й набувають цілком предметного вияву. ле вдумливе спостереження над архетипом і прагнення унаочнити його домінанти помітне майже завжди.

Навіть точне дотримання основних жанрових параметрів не гарантувало відповідності наративної манери автора первісним вимогам жанру. Адже таке дотримання автентичних норм уже не могло викликати адекватної реакції в читача, котрий належав до іншого типу культури. Звичайне перевидання твору, який виник або був переписаний вперше в давні часи, мусило враховувати обставини перенесення його до іншого культурного простору і включення до нової комунікативної системи.

Практично завжди середньовічний текст був зорієнтований у паравербальну сферу комунікації, коли семантичний потенціал слова реалізувався лише в комплексі обрядових дій. Нехтування ритуальними моментами, перетворення келейного читання на особисту мету розцінюється староукраїнською традицією надзвичайно строго: пригадаймо історію Микити Затворника з "Києво-Печерського Патерика"[5]. Писане слово таким чином виступає не більш як графічним еквівалентом елементу етикетного дійства, обрядового знака, включеного в загальну систему містичного спілкування людини з Богом (Біблія, гімнографія, житіє, проповідь) або з іншими членами християнської громади, як живими, так і померлими (літопис, послання, хожденіє тощо).

Рукописна книга надає обрядовому текстові нового онтологічного статусу, закріплюючи його в часі й просторі як певний матеріальний об'єкт, у свою чергу введений до ритуалу (напрестольне Євангеліє, Апостол, Псалтир, Требник). Однак зберігається індивідуальна неповторність графічного тексту, який виготовляється в єдиному примірнику для конкретного замовника й несе на собі відбиток вдачі переписувача в почерку, архітектоніці сторінки, мініатюрах тощо. І лише книгодрукування вводить текст до якісно нової комунікаційної системи, роблячи його здатним функціонувати водночас у великій кількості тиражованих примірників[6].

Мова друкованої книги складається з урахуванням її нових суспільних функцій, базуючись на коді відповідної системи масової

комунікації. Цей процес не був одномоментним й активно відбувався протягом 30 – 40-х рр. XVII ст. – часу жвавого поступу в книговидавничій справі на Україні, зокрема розбудови Київської лаврської друкарні. Огляд тогочасних лаврських друків дозволяє говорити про стабілізацію таких структурних елементів книги, як титульний аркуш з іконографічним обрамленням, гравюра (часто гербова) й віршовий підпис до неї, передмова-посвята, передмова до читача, покажчики. Практикується поєднання червоного та чорного кольорів, різних шрифтів, римованого й неримованого слова, основного тексту й маргіналій.

Ці елементи не були нові для української книжної культури, однак досі вони виступали тільки як спосіб графічного відображення її обрядового сенсу. Натомість у добу зрілого барокко вибудовується структура писаного тексту. Цей текст набуває внутрішньої завершеності незалежно від ритуальної реалізації. Але архетипні чинники не втрачають сенсу для нового типу комунікацій. Так трансплантація тексту з сакрального храмового простору до замкненого простору книги супроводжується уподібненням різних просторових об'ємів: хрест і чотири євангелісти на палітурці заміщують церковні бані, титульна ж гравюра нагадує царські врата в іконостасі. Найістотніше ж введення до тексту діалогу, властивого обрядові, – у шкільних драмах, проповідницьких і учительних творах, катехизисі, а також і в інших видах словесної творчості.

Бароккові ж письменники діють у річищі закладеної до механізмів літературної творчості програми і конструюють текст на основі поєднання різних семантичних площин і знакових систем, що відповідало втіленим в обряді моделям спілкування віруючого з Богом. Це може виявлятися у взаємодії основного тексту й інтерпретаційних частин, елементів різних мов – слов'яноруської й книжної української, польської та латинської, а трапляється, що й усіх разом ("Літос").

При цьому слід нагадати, що християнський ритуал у XVII ст. і на Сході, і на Заході допускав у відправі поряд із канонічними текстами культовими мовами (латиною, грецькою, церковнослов'янською) також інтерпретацію тексту в казанні, напучеші віруючого під час сповіді. Вже саме поєднання різних лексичних

шарів – сакрального (латинського, церковнослов'янського) й просторічно-говірного (польського, українського) – вводило до структури тексту дихотомію двох начал – божественного й людського.

Складніші типи внутрішнього діалогу – зіштовхнення двох символічних систем, біблійної та міфологічної античної, в одному тексті (панегірики Петру Могилі)[7] та емблема, де поєднуються слово й гравюра, вірш і проза, символ і предметна конкретика[8]. Вказівка на алегорично-символічне переосмислення як прикметну рису поетики барокко є чи не в усіх дослідженнях з поетики цього стилю. Тільки навряд чи можна брати її за чинник диференціації стилів барокко й середньовіччя. Адже саме в готичному й навіть романському мистецтві символ набуває такого глибокого концептуального змісту, вибудовуючи містеріальну перспективу тексту й вводячи твір до загального контексту християнської культури з її кодом[9].

Цей код, ключем до якого є Біблія[10], сформувався в процесі богослужбових практик і молитовного самоаналізу отців церкви й відобразився в іконописі, барокковій гравюрі. Він ніколи прямо не вкладався у нормативну форму. Безперечно, бароккова поетика не обмежується актуалізацією давніх символів, вона значно розширює їхній знаковий зміст, робить їх динамічнішими. Та в основі символізації мови, особливо помітної в українській літературі з початку 30-х рр. XVII ст., лежить усе ж нове прочитання метафоризаційної тенденції – важливого складника граматики середньовічної культури.

Таким чином, розмірковування над природою нових явищ в українській літературі періоду остаточного утвердження барокко як стилю епохи неодмінно підводить до висновку про фундаментальну роль феномену, що його можна назвати ретроспективним самоаналізом національного письменства. Перші теоретико-літературні студії формують модель нового бачення словесного тексту, боротьба за збереження релігійної та національної тотожності обертається мобілізацією історичної пам'яті, інтелектуальний поступ Київської православної митрополії створює наукові засади для осмислення богословської та мистецької спадщин України, і у

взаємодії цих процесів визначається настанова на актуалізацію тих елементів книжної культури, котрі розцінюються як базові одиниці поетики та риторики вітчизняного письменства, запорука її самобутності. Аналітичний підхід до середньовічних культурних надбань полягає в прагненні збагнути й відтворити специфічні прийоми побудови тексту, оповідної манери авторів, – одне слово, реактивувати наративну програму українського літературного твору, видозмінюючи її відповідно до вимог нової епохи.

Ці процеси не тільки не суперечили ідеї художнього розвитку, але саме були її найяскравішим виявом. Адже спостерігаємо важливу зміну в масовій естетичній свідомості:прийняття елементів новочасної концепції літератури. Універсальність прагматичної настанови тексту знімається, даючи простір інтерпретації літератури як чинника збереження самобутності етнорелігійної культури й окремої сфери інтелектуального життя, де панують свої закони й де креативні наміри людини втілюються в знаковій формі відповідно до чинних настанов. Відчуття неадекватності знаків літератури одиницям етнічної мови, наявність специфічних особливостей граматики словесного тексту змушує книжників вдатися до пошуку архетипної моделі літературної оповіді – наративної програми бароккового твору.

---

1 *Чижевський Дмитро*. Українська бароккова література: Нариси. – Прага, 1941–1944. – Ч.1-3; *Чижевський Дмитро*. Український літературний барок. – Прага, 1942; *Чижевський Дмитро*. Поза межами краси. – Нью-Йорк, 1952; *Чижевський Дмитро*. Історія української літератури. – Нью-Йорк, 1956; *Чижевський Дмитро*. Барокко в літературі // Енциклопедія українознавства. – Париж–Нью-Йорк, 1955. – Т.2. – Ч1. – С.95.

2 *Голубев С.Т*. Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники. – К., 1883-1898. – Т.1-2; *Жуковський Аркадій*. Петро Могила і питання єдності церков. – Париж, 1969; Sysyn Frank. Peter Mohyla and the Kiev Academy in Recent Western Works // Harvard Ukrainian Studies. – 1984. – V.8, № 1-2. – P.155-187.

3 *Лихачев Д.С*. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979. – С.55-79.

4 *Маслюк В.П*. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К., 1983. – С.125-206.

5 Памятники литературы Древней Руси: XII век. – М., 1980. – С.516-520.

Социальная роль книги: сборник научных трудов. – К., 1987. – С.159; *Głombiowski K.* Książka w procesie komunikacji społeczenej. – Wrocław, 1980; *Migoń K.* Nauka o książce: zarys problematyki . – Wrocław, 1984; *Gellrich J.M.* The idea of the Book in tne Middle Ages: Language Theory, Mythology and Fiction. – Ithaca–New York–London, 1985.

7 *Крекотень В.І.* Українська книжна поезія кінця XVI – початку XVII ст. // Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. – К., 1978. - С.5-24; *Bieńkowski Tadeusz.* Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450–1750). – Wrocław, 1976. S.131-192; The Bible and the Narrative Tradition. – New York–Oxford, 1986.

8 *Морозов А.А.* Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // Проблемы литературного развития в России первой трети XVII века. – Л., 1974. – С.184-226; *Григорьева Е.Г.* Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Ученые записки Тартуского университета. – 1987. – Вып. 754. – С.78-88; *Степовик Д.В. Слово й ілюстрація:* Основні риси барокко в українській гравюрі // Українське літературне барокко. – К., 1987. – С.288-300.; *Pelc Janusz.* Obraz – słovo – znak: Studium o emblematach w literaturze staropolskiej. – Wrocław, 1973.

9 *Лотман Ю.* Символ в системе культуры // Ученые записки Тартуского университета. – 1987. - Вып.754. – С.10-21; *Goodman N.* Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols. – Indianapolis–New York, 1968.

10 *Frye N.* The Great Code: The Bible and Literature. – London, 1982.

Богдана Криса

СВІТОГЛЯДНІ ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО БАРОККО

Барокко сприймається сьогодні справді як "центральна епоха в духовній історії України" (Д.Чижевський). Водночас барокковість – тяжіння до багатослів'я, патетики – стає в процесі національного самоусвідомлення своєрідним докором, синонімом невизначеності й бездіяльності. Воістину бароккова амплітуда, протилежності якої відлунюють навзаєм у минулому й сучасному.

Процеси духовного звільнення полегшують розуміння і такого явища, яким є українське поетичне барокко. Це не означає, що найближчим часом будуть осягнені всі грані бароккової поезії або те, що не можна стати невільником власної концепції. І все-таки існує певний рівень, який дозволяє розпочинати розмову з того, що ідеї прищеплювалися на дереві християнства, а дерево росло на українському грунті. Зрозуміла й та залежність від таланту, відповідно до якої або розвиднювалися обрії стилю, або витискувалися до краплі його життєдайні соки.

Поезія барокко – це творіння амбівалентної художньої картини світу, де триває гул божественного творіння, відбувається освоєння простору, впізнаються риси часу, єднаються верхи й низи життя. Вся перспектива цієї картини замикається й відмикається писаним словом. Текст має свій пратекст, спільний для багатьох.

При всій багатогранності бароккова поезія досить цілісна, об'єднана намаганням до самовияву. Ця обставина диктує певну висоту, завдяки якій можна тримати в полі зору світлові явища, напрям їх руху, бачити, що долини тіней – вічне сусідство навіть середніх вершин.

© Богдана Криса, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Ук ˜ ське ба кко. К., 1993

Певна річ, до світлових явищ української поезії ст. належить ряд творів, писаних немовби для того, щоб охопити образ "першого українського відродження" в його теоретичному варіанті. В результаті – закріплення нових ідеально-типових понять. Так окреслено тему громадського обов'язку, спільного блага, будівництва школи й науки, особистих заслуг, тип національного героя, образ самого автора.

Важко не зауважити на цьому рівні полемічної самосвідомості літератури, намагання провести межу між тим, що є, і тим, що повинно бути. Серед віршової стихії XVII – XVIII ст. такі твори досить помітні, але водночас і поодинокі. Останнє зумовило ряд невисоких загальних оцінок, до яких нерідко схилялися дослідники XIX – початку XX ст., тобто того періоду, коли почалося справжнє велике дослідження цієї проблеми. Щоправда, критичний момент співіснує тут на диво з непослабним науковим інтересом, особливо послідовним у М.Возняка, за чим криється не лише розуміння спадкоємності літературних і духовних проблем, а можливо, й передчуття нових підходів.

З-поміж бароккових віршів виділяються й ті, що дозволяють, за спостереженням Л.Білецького, зіставляти літературно-поетичний факт з історичним чи побутово-ідеологічним тлом епохи. Це знову ж таки викликає протиставлення окремого загальному, свідчить, що не все в цій літературі викликане "духом часу", що є речі, які важко класифікувати. Поза увагою лишається ідея мистецтва як такого, "що в самому собі знаходить для перероблення явищ життя в світлі ідей і настроїв, що стоїть за межами практичних вимог цієї хвилини"[1]. На жаль, і у Л.Білецького, який вперше наголосив на ідеї мистецтва стосовно поезії цього періоду, не знаходимо її ширшого висвітлення.

Тим часом саме ця ідея, втілюючи зв'язок з ренесансною програмою будівництва національної культури, була реалізована барокковими поетами. Про це свідчить передмова І.Величковского, який підпорядкував свій творчий експеримент ідеї рівноцінності свого народу з іншими народами Європи. Проте зв'язок між "програмними", переважно світоглядно-раціоналістичними творами, та іманентними законами розвитку поезії значно глибший.

іткнення античності й християнства виявилося насамперед у тому, що був зігнорований "гріх слова", забута проблема мовчання, пережита "драма імені". Натомість прийшла необхідність увічнення, утвердження в слові. Незважаючи на задекларовану аналогію до античності, це робилося так, як дозволяли умови та моральні й художні засади.

У традиційно-християнському світовідчутті з'явився на початку XVII ст. новий, ренесансно-раціоналістичний знак часу. Під цим знаком губиться нагадування про "вічну батьківщину", про тимчасовість перебування на землі. Смерть не страшна – страшно не завершити розпочатої роботи, не лишити після себе сліду. Саме ця думка породжує "Прозьбу чителыника о час" Дем'яна Наливайка, "Ліки розкошникам цього світу" Кирила Ставровецького, дає знати про себе у 23-й пісні Сковороди "О дражайше жизни время...". Не можна писати про тему смерті у барокковій поезії України, оминаючи ці твори й ту лінію, яку вони позначають. Це вимагає утримуватися й від однозначного висновку щодо чистоти православно-візантійської інтерпретації теми смерті[2]. У творах того ж таки К.Ставровецького бачимо майстерне володіння образом, і візантійську риторику, яка співіснує із свободою інтерпретації Святого письма, що дуже розсердило його московських рецензентів[3]. Д.Чижевський звертав увагу на католицьке або взагалі західне забарвлення релігійності Сковороди[4].

Великий кордон між Сходом і Заходом проходить не лише через територію України, а й через її поезію. І це цілком природно. Менш природно підходити до поезії, поділяючи її весь час на добре і на зле, хоча вони не раз міняються місцями.

Православно-візантійська орієнтація, крім того, що чогось не додавала для розвитку поетичного мислення, сприяла появі й поглибленню його характерних рис: загострила ідеальне світосприйняття, спричинилася до розкутості поетичного слова, свободи інтерпретації, утвердила відчуття невідповідності "наявного буття" – "істинному". Так само й відсутність пейзажу, що, по суті, теж покликана була підтвердити стан духовності, шукала в слові певного виходу.

Зрештою, ні православ'я, ні католицизм для української поезії

того часу, про який говоримо, не принесли ще справжнього смаку своїх плодів. Не можна так само постійно протиставляти літературу "вчених" літературі народній чи ближчій до народної. Поезія XVII – XVIII ст., така, якою вона є, але повнота її регістру – наявність у ній високої, середньої й низької тональності, співіснування серйозного й сміхового аспектів – очевидне. Цілісність пов''язана з інтерпретацією одного й того ж смислу. Це підкреслено дуже добре у розгортанні різдвяної й великодньої теми. Різдвяні й великодні вірші XVII – XVIII ст. засвідчують залежність художнього відображення від поетики традиційного сюжету й жанру. А водночас – її універсальність, що на цьому рівні помітна у різних ступенях творчої свободи, у відкритості перед суспільними й національними проблемами, зокрема й перед проблемою особистості.

Старі українські поети досить прямолінійно відкривають шлях народження поетичного твору – шлях інтерпретації вже записаного смислу, відшукування і впізнавання в явищі, а також у писаному тексті найбільш зрозумілого й доступного. Це, так би мовити, онтологія літературної творчості, що визначає межу залежності й межу творчої свободи. Для поезії даного періоду найбільшим джерелом є, звичайно, Святе письмо. Онтологічно барокко можна розглядати як інтерпретацію сокровенного смислу, як наближення, що супроводжується інтелектуальною й естетичною насолодою.

Поруч з процесами самовизначення особистості, викликаними реформаційно-ренесансними тенденціями, виникають і закріпляються нові етно-психологічні стереотипи. Характерні риси світовідчуття втілюються в певній соборності почувань, зумовлені спільністю долі, життєвої мети, заняття, покликання, що в кінцевому наслідку підноситься до інтересів нації, як об'єднуючого начала.

Барокко насамперед пов'язане з книжністю – тим феноменом епохи, в якому сходиться античність і християнство. Світовідчуття, детерміноване книжністю, включає в себе і розуміння громадського обов'язку, і усвідомлення того, що всіма досягненнями людина завдячує книгам. Не менш важлива переконаність у труднощах, які очікують на шляхах освіти. Цей зворотній бік книжності

виникає переважно в іронічному освітленні, що дивним чином співіснує з почуттям фатуму, покірності долі.

Як етно-психологічний стереотип книжність дає розуміння певних відмінностей між "високою" й "низькою" барокковою поезією. У першій не знаходимо ознак усвідомлення відчуженості й природного середовища. Автори бурлескних віршів, навпаки, не приховують розуміння своєї соціальної замкненості. Стихії книжності протистоїть туга за домівкою, відчуття неможливості повернення. Водночас книжність поезії повинна була переконувати в її істинності, позбавляти читача сумнівів щодо її вартості, викликати довіру.

Так звана відірваність від життя, якою дорікають українським поетам середніх віків, тобто розрив з природним середовищем, властива усім народам, котрі стали на шлях освіти. Інша річ, що закономірне в такому випадку відчуження закінчується поверненням і усвідомленнм свого рідного. "Кожний окремий індивід, який піднімається від своєї природної сутності в сферу духу, знаходить в мові, звичаях, суспільному устрої свого народу задану субстанцію, якою він намагається оволодіти, як це буває при оволодінні мовою"[5].

У книжній українській поезії бачимо спроби такого навернення, але, на жаль, вони слабші, ніж психологічні проблеми відчуження, в тих умовах українсько-російських взаємин, що починаются з другої половини XVII ст.

Етика художньої творчості менш доступна, ніж етика закону (дозволю собі скористатися тут визначенням М.Бердяєва). Тим більше, що формування художньої картини світу, яке з усією очевидністю проявляється в українській барокковій поезії, сприяє поляризації оцінок, розмежуванню властивостей. І все-таки вже у творчості К.Зіновієва проступає неможливість будувати поетичний світ на строгій визначеності добра і зла.

Проголошені істини стикаються з реальністю обставин, поняття "простої мови", "простого ритму", "простої рими", такі зрозумілі в контексті самоусвідомлення нації, натрапляють на інші пласти художньої свідомості, яких вони не в змозі підняти. Сюди належить насамперед книжний характер самої мови. Опріч всього іншого,

у високій поезії, де ця мова найільше вживалася, можемо розглядати книжність як звільнення смислу від оболонки повсякденної мови, тобто вбачати те, що сучасна феноменологічна герменевтика ставить у центр поетичного мислення. Це інколи, як у Г.Сковороди, сягає парадоксального рівня. Складається враження, що він зумисне ігнорує мовну проблему, що він, кажучи словами П.Житецького, втратив чуття мови. Та хаос слів, "то різних за позначенням і за походженням, то подібних за значенням, але різних за походженням"[6] не можна вважати несвідомим. Ця гра значень, нехтування "одежею слова" є навмисною, оскільки випливає з понять "істинного" й "неістинного", "видимого" й "невидимого". Причина тут не лише в більшому чи меншому ступені омосковлення в порівнянні з іншими авторами, хоча цей момент так само суттєвий, бо філософський аналіз творчості Г.Сковороди підкреслює його тісніший зв'язок не з академічною, а з домогилянською традицією. І все-таки неувага до проблем мови з боку автора, який стоїть між барокко і романтизмом, наштовхує на думку про трансцедентальну мовну інтерсуб'єктивність, про інтерсуб'єктивне позамовне мислення. Варто зазначити, що проблема книжності у Г.Сковороди набуває нових акцентів. По-перше, інтелектуальна праця передбачає поєднання книжок і волі, як сказано про це в одному з перекладів Г.Сковороди[7]. По-друге, вимагає почуття міри й смаку, що в кінцевому результаті є переходом від "учености" до "мудрості", до вільної думки, здорового глузду, тобто до своєрідного заперечення книжності.

Є в українській барокковій поезії й автономія естетичної форми, автономія екзистенції, автономія інтерпретатора, що проявляється на всіх рівнях. На основі цих автономій поезія постає як одна з форм активності людини, пробудженої до суспільного й духовного життя.

Незважаючи на всю багатогранність бароккової поезії, добре помітна лінія розвитку, яку умовно можна було б визначити як лінію Ставровецького-Сковороди. Вона йде від ремесла до поетичної інтуїції, що, спинаючись на підмурки знань, відкриває момент осяяння й одкровення. У кожній точці цього розвитку наявні знання про світ, який подарували людству античність і

християнство, але ці точки різняться між собою ступенем засвоєння.

Українська бароккова поезія – це поезія, що пережила болісні пошуки гармонії першоістин, творення світу, а це було водночас і його руїною. Як у старовинній мушлі, тут справді відлунює вічне змагання між раціональним і емоційним началом за явищами, викликаними "духом часу", озивається непередбаченість поетичного генія.

---

1 *Білецький Л.* Основи української літературно-наукової критики. – Прага, 1925. – Т.1. – С.161.

2 Див.: *Іванек Мирослав.* Мотив смерті в поезії українського барокко // Варшавські українознавчі записки. – 1989 . – Т.1. – С.105.

3 *Маслов С.И.* Кирилл Транквиллион-Ставровецкий и его литературная деятельность. – К., 1989. – С.176.

4 *Чижевський Д.* Філософія Г.С.Сковороди. – Варшава, 1934. – С.149.

5 *Гадамор Х.-Г.* Истина и метод. – М., 1988. – С.150.

6 *Житецкий П.* "Энеида" Котляревского и древнейший список ея // Киевская старина. – Т.68. – С.56.

7 *Сковорода Г.* Твори: В 2-х т. – К., 1973. – Т.1. – С.97.

Володимир Крекотень

УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ XVII ст. В СИСТЕМІ СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ БАРОККО

Істотний поступ в освоєнні української бароккової поезії диктує потребу вписати її в контекст всеєвропейської бароккової літератури. Завдання це складне. Воно вимагає уважних і тривалих студій. Сьогодні можна намітити тільки головні напрями таких студій, насамперед в межах східноєвропейського, умовно кажучи, православного, культурного ареалу. Мої уваги обмежуються в основному XVII ст.

Однією із "заслуг" барокко була активізація дифузії між східно- і західноєвропейською культурними спільностями. Впродовж XVI – XVIII ст. у православних літературах Східної і Південно-Східної Європи відбувався перехід від середньовічного до новочасного типу словесної діяльності. Ті риси літератури, які вироблялися на Україні і в Білорусії, розпромінювались на Росію, Молдову та Валахію, на Сербію та Болгарію, хоч барокко в кожній із цих країн формувалося насамперед із питомих елементів, а розвиток його стимулювався безпосередніми західними впливами, які йшли з Італії, зі слов'янського Адріатичного узбережжя, з Польщі.

На той час існував своєрідний симбіоз українського і білоруського письменства. Перебуваючи в одному державному утворенні, українці і білоруси були зв'язані спільними соціально-політичними інтересами, вгрунтованими в давньоруську традицію. Впродовж XVI – XVII ст. діячі обох народів – учителі, друкарі,

© Володимир Крекотень, 1993

 ISBN 5-7702-0572-5. Українське барокко. К., 1993

проповідники, письменники – активно співпрацювали. Походили вони то з українських, то з білоруських земель, освіту здобували в одних і тих самих навчальних закладах Речі Посполитої і Західної Європи, осідали в українських і білоруських інтелектуальних осередках, час від часу переходячи з українського терену на білоруський і навпаки, викладали в школах одних і тих самих братств, то українських, то білоруських. Вони підносили й обговорювали проблеми, однаково животрепетні і для українців, і для білорусів, поєднували у своїх творах, писаних і слов'яноруською (в основі старослов'янською), і "простою" мовами, лексико-фразеологічні та фонетичні особливості українських та білоруських говорів, продовжуючи узвичаєння "руської" писемної спільності, вироблене в діловій мові XIV – XV ст.

Українці й білоруси, навчаючись у католицьких і протестантських школах, гуртуючись у земляцтвах, писали, а то й видавали друком літературні твори також чужими мовами, насамперед грецькою, латинською і польською, розвиваючи у цих творах ідеї, актуальні для соціальних і національно-релігійних визвольних змагань своїх народів, засвоюючи і пропагуючи світоглядні та мистецькі шукання і здобутки, характерні для всієї Європи.

У цій постійній дифузії формувалося й українсько-білоруське барокко, зокрема літературне, і спеціально бароккова поезія. А риси цієї поезії, її жанрово-стильова система, поширюючись на православних землях і вростаючи в їхні письменства, ставали загальносхідноєвропейськими.

До XII ст. жанрово-стильові ситеми Сходу і Заходу Європи були, в основному, однотипні. Розбіжність виникає з XII – XIV ст., коли в Західній Європі, у період "високого" середньовіччя, інтенсивно розвивається світська література. Щось подібне починається і на Русі (це засвідчуюють "Слово про Ігорів похід", "Слово Данила Заточника", билина про Михайлика і Золоті Ворота, "Слово про Лазареве воскресіння", численні фрагменти в літописах, пізніші фольклористичні записи). В придворно-дружинному і купецько-ремісничому середовищі формувалася світська література, твори якої рідко записувались, бо християнські книжники нехтували ними. Цей процес загальмувала татаро-монгольська навала.

Протягом XIII – XVII ст. у східноєвропейському регіоні особливо актуальним стало збереження і відродження національних літературних надбань, етнокультурної традиції. Це сприяло консервації усталених літературних форм. Консервативні тенденції посилювало відштовхування від "латинізму" Західної Європи, спричинюване агресивністю католицької церкви.

У літературах східноєвропейського регіону продовжував домінувати середньовічний репертуар книжності. Окремні твори, які проникали в ці літератури із Заходу, зокрема із західнослов'янських країн, піддавалися переосмисленню й перетлумаченню. Перехід до нового типу літератури тут пришвидшується, починаючи з XVI ст.: грань між "греко-слов'янською" і "латинською" спільностями стирається, фомується нова, всеєвропейська літературна спільність. Цей процес вів до вироблення нової, однотипної для всіх європейських літератур жанрово-стильової системи, до "охудожненого" письменства, заснованого на вимислі. Ця система формувалася з різнорідних елементів – античних і середньовічно-фольклорних. Вона стала кістяком макроструктури новочасного європейського письменства, зазнаючи з часом змін і доповнень, але радикально не перебудовувалась аж до наших днів. У східноєвропейському регіоні і насамперед в Україні і в Білорусії формування цієї системи стає особливо інтенсивним у добу барокко, в XVII і XVIII ст.

Найактивніше цей процес відбувається в сфері книжної поезії, оскільки сама поезія була основною сферою виявлення в літературі емансипованої художності. Це стосується і лірики, і віршованого епосу, і віршованої драми. Отож для окреслення системи східноєвропейського літературного барокко неабиякий інтерес становить аналіз жанрово-стильових особливостей української книжної поезії XVII – XVIII ст., зокрема її україномовного сегменту.

Масив пам'яток української бароккової поезії ділиться на кілька жанрово-тематичних груп, які можна розмістити в певній послідовності, враховуючи поступове ослаблення церковності, наростання світської філософічності, громадянськості й соціальності, побутової й особистісної конкретності і, так би мовити, моральної секуляризованості, а також піднесення суто естетичного, художнього рівня, усвідомлення самоцінності поезії.

I. Поезія духовна, релігійно-філософська, церковно-панегірична, церковно-історична, полемічно-публіцистична. Ця поезія грунтується на тривалій середньовічній, християнській ідейно-тематичній традиції, яку оновлюють силабічна віршованість і освоєння поетичних жанрів, перейнятих від античності до ренесансу. Духовна поезія творилася в широкому жанрово-стильовому діапазоні: від гімну чи оди до бурлескних фольклоризованих напівпародій.

II. Етикетна поезія – вірші, присвячені для виголошення на різних урочистостях, присвячені певним світським датам і подіям, писані на честь поважних діячів. Це різного роду орації і панегірики, посвяти чи поминальні плачі.

У панегіричних віршах нерідко вбачають прояви сервілізму і на цій підставі нехтують ними. Однак не можна не зважати на те, що панегірична поезія давала можливість висловлювати конструктивні суспільно-політичні ідеали і навіть конкретні вимоги. Щодо всього характерні "Лямент" на смерть Леонтія Карповича (1620), вірші Івана Величковського "До Дедала" на честь Івана Самойловича (1687). Різновидом цієї поезії були, так би мовити, антипанегірики – пасквілі на тих чи інших діячів; у них яскраво відображались соціальні та політичні суперечності. Показовий віршований пасквіль на того ж Івана Самойловича та його синів.

Виділяється бароккова етикетна поезія "низького" стильового регістру – різного роду переважно новорічні, різдвяні, великодні віншувальні орації, витримані в бурлескно-травестійному і пародійному дусі.

III. Вірші громадсько-політичного змісту. Для поетів і читачів XVII – XVIII ст. це були вірші про сучасність, про важливі воєнно-політичні події, які мали історичне значення, про події, які безпосередньо переживали автори й читачі чи пам'ятали про них. Ідейний зміст, мова і стиль ріднять ці вірші з народними піснями й думами. Це своєрідні панегірики подіям, які освітлюють минуле із соціально-політичних позицій сучасності. Поезія ця тематично й ідейно споріднена з барокковою історіографією.

IV. Поезія індивідуального життя, інтимних почуттів і переживань, породжених не взаєминами між людиною і богом (це сфера

духовної лірики , а земним життям людської особистості. цій світській ліриці виділяється потужний шар елегій, які переломлюють соціальні й політичні проблеми крізь призму індивідуальної долі. Більшість віршів цього типу складають анонімні твори переважно пісенного характеру з рукописних збірників, укладених аматорами поезії й співу. Вони відображають насамперед соціально-побутові явища і процеси. У цій ліриці широко розробляється любовна тема. Любовна лірика тісно пов'язана з музикою і співом. Вона відображає посилення інтересу до інтимного світу особистості та зливається з народною ліричною пісенністю.

Кращі зразки української бароккової поезії відзначаються досконалою версифікацією; їм притаманні різноманітність метрів, ритмів і строф, витончений звукопис тощо. Вони цікаві своєю поетикою, характерною для барокко. Їхні автори "винаходили" насподівані тропи і вишукані фігури, алегорії й символи, каламбури, перехрещували ключові поняття, вдавалися до ускладнених форм композиції; запозичували образну матерію з античної і ренесансної традиції, алегоризуючи її в християнському дусі. Водночас вони насичували свої твори народнопоетичними образами й символами, порівняннями й паралелізмами, персоніфікаційними звертаннями. Мова їхня багата на пестливі форми і постійні епітети.

Образність віршів українських поетів XVII ст. великою мірою залежить від мови, якою вони користуються. Мова – стимулятор поетичних форм. Від мови і традицій відповідного мовного світу залежить репертуар і характер поетичної образності. Виразно виділяється образність церковнослов'янська (в основному біблійна, патристична, церковно-історична, агіографічна, гімнографічна тощо); образність латинська, що через латиномовну творчість як римських, так і ренесансно-бароккових західноєвропейських і польських, польсько-українських та й чисто українських поетів переходить і в твори україномовних "учених" авторів. Ця образність переносить на український грунт античо-ренесансні й античо-бароккові набутки європейської поезії; образність народномовна, українсько-білорусько-польська, "фольклорна", "реалістична". Щодо церковнослов'янської образності характерна метафізична поезія, типовим представником якої є Димитрій Туптало, щодо

латинської образності, освоєної україномовною арокковою поезією, – твори Софронія Почаського і Григорія Бутовича, щодо "народномовної" образності можна виділити вірші Климентія Зіновієва.

Народномовні, "реалістичні" образи, пов'язані із повсякденністю, бралися поетами з навколишньої дійсності та живих говорів і проектувалися на сучасний побут, запозичувались із літературних надбань дальшого і ближчого минулого, насамперед із образного арсеналу Біблії. Накладання цих прадавніх образів на живі побутові реалії уможливлювалось "реалістичністю" їхньої генези. Це були образи із царини хіборобства (снопи, сіно, урожай, косовиця, засів, жнива), пастівництва (пастухи, вівці, череда, стадо, паша), мисливства, рибальства, ремісництва, крамарства, лихварства тощо. Іноді можна, мабуть, припускати і випадки прориву до традиційної образності цього типу індивідуальних конкретних спостережень українських поетів над живою дійсністю, що демонструє, наприклад, "Лямент" рівненського вчителя М.Н. "о пригоді... мещан острозьких" (1636). Тут історична реальність проявляється не через штрихи та відгомони, не через книжні алюзії, а формує твір загалом.

Серед жанрових форм української бароккової поезії чи не найчільніше місце займає епіграма. Жанр епіграми в різних його модифікаціях культивували майже всі українські бароккові поети. При цьому слід враховувати, що епіграми широко застосовувалися і як структурний елемент тематичних циклів, декламаційних композицій та широких поетичних полотен, аж до епічних поем включно.

Окремо треба визначити два різновиди епіграматичної поезії – вірші емблематичні і вірші курйозні.

Емблематичні врші – епіграми до "емблем" – зображень, що мають символічне значення. В цьому жанрі виразно виявляється контакт української бароккової віршотворчості із західноєвропейською поезією. Як вказував Д.Чижевський, українські поети дещо перекладали із західних зразків (латинські емблематичні вірші німця Гуго обробив анонімний український автор, іспанські вірші Сааведри переклав Феофан Прокопович, який і сам писав

емблематичні вірші). На початку XVIII ст. вийшов друком оригінальний український емблематичний збірник "Іфіка ієрополітика" (К., 1712). Ів.Франко натякав, що його основа склалася ще за часів Петра Могили. Емблематичні вірші коментували форти книг Інокентія Гізеля та Лазаря Барановича. Різновидом емблематичних епіграм були дуже популярні на Україні, як і скрізь у Європі, геральдичні епіграми – неодмінний елемент реквізиту бароккової книжки.

Естетичний смисл курйозних і, зокрема, фігурних віршів, словесних "іграшок", як іменує їх видатний майстер і теоретик курйозного віршотворства Іван Величковський ("Млеко", 1691), полягав у тому, щоб стимулювати у читачів інтелектуальну напругу, яка б допомагала їм осягнути невідоме і незрозуміле, дати читачам інтелектуальне й естетичне задоволення від "розгадування загадок". У цих віршах словесна гра поєднувалася з графічними формами і живописними (колірними) ефектами. Як і в емблематичних, зокрема геральдичних, епіграмах, тут втілювалася характерна для барокко тенденція до синтезу різних типів художньої творчості – в цьому разі словесного та образотворчого мистецтв.

Складаючи курйозні вірші, українські поети свідомо вступали у змагання з барокковими поетами інших європейських країн. Вони мали на меті утвердити рівноправність рідного письменства, розкрити можливості рідної мови і пов'язаної з нею версифікаційної техніки.

У передмові до "Млека" Іван Величковський так з'ясовує мотиви, якими він керувався, коли складав вірші цього циклу: "Боліючи серцем, що різні народи, а особливо науками багаті, мають вдосталь як ораторських, так і гарних "поетицьких трудолюбій", а "в Малій нашій Росії досі таких праць ні од кого типом виданих не бачу, я, як справжній син малоросійської отчизни нашої, вирішив у міру своїх здібностей деякі значніші штуки поетицькі руською мовою виразити, не з якої мови на руську їх перекладаючи, але власною працею моєю наново за зразком інородних складаючи, а деякі і цілком руські способи винаходячи, котрі жодною іншою мовою аж ніяк не можуть бути виражені". Далі Іван Величковський пояснює, що він писав свої вірші не з чванливості, а задля слави

Божої на озд у отчизни нашої утіху малоросійським синам її, особливо до читання охочим і любомудрим".

Істотним кроком до зближення східно- і західноєвропейських літературних систем були українські поетичні спроби в царині епосу. У дусі бароккового духовного епосу український поет Самійло Мокрієвич перевіршував біблійну книгу Буття і Євангеліє від Матвія (Чернигів, 1697). Із світської поезії особливо цікаві: тільки недавно включена до українського літературного репертуару латиномовна поема Івана Дубровського "Дніпрові камени" (бл.1618 р.) та польськомовна поема Олександра Бучинського-Яскольда "Чигирин" (Новгород-Сіверський, 1678). Слід також відзначити україномовну анонімну варіацію на ту ж "чигиринську" тему "Побудка зпрудка християнським воєм...", яку можна датувати 1677 р. На підході до XVIII ст. з'являються два великі перекладні твори (з українсько-білоруського пограниччя) – переклад дев'яти пісень "Визволеного Єрусалима" Торквато Тассо та віршований переспів новели Джованні Боккаччо про Зігізмунду (Гізмонду) і Звіздарда (Гвіскарда). Обидва зроблено з польських бароккових версій – перший з перекладу Петра Кохановського, другий з переробки Ієроніма Морштина.

Такий в основному тематичний, стильовий і жанровий спектр української бароккової поезії XVII ст. Кожний із окреслених її різновидів і формальних засобів вимагає подальшого конкретного аналізу, зокрема у плані сходжень і розходжень із однотипними явищами в інших європейських літературах. Ці вироблені й освоєні українською барокковою поезією цінності Україна щедро дарувала родичам і сусідам.

На українсько-білоруському літературному пограниччі добу раннього барокко репрезентують такі поети, як Андрій Римша (бл.1550 – після 1595), Віталій Дубненський (? – бл.1612), Мелетій Смотрицький (бл.1578 – 1633), Афанасій Филипович (1597 – 1648). На 20–30-ті рр. XVII ст. припадає відома нам діяльність Хоми Євлевича, ректора Київської братської школи, на 50-ті рр. – діяльність його небожа Ігнатія, вихованця Києво-Могилянської колегії, ігумена Богоявленського монастиря в Полоцьку. Слід окремо відзначити Симеона Полоцького (1629 – 1680), теж вихованця

Києво-Могилянської колегії, в ранній, білоруський період його творчості (тобто в 40–60-ті рр.). Десь від 10-х рр. XVII ст. у темах і формах їхніх елегій та епіграм – дедалі виразніше проявляються бароккові риси.

Росіяни у XVII ст. освоюють своєрідний тип бароккової рукописної книжки – співаник – збірник пісенних текстів. Ці збірники містили не стільки переклади, як транслітерації українських і польських кантів та псальм[1].

Уже в добу Сум'яття встановлюються досить широкі, хоч і хаотичні контакти, зокрема літературні, між росіянами й українцями, білорусами й поляками. Скажімо, Лжедмитрій І запровадив на польській манір при московському дворі музику і спів та відповідні двірські посади. Не забулась і посада двірського поета. На таку роль цілком підходив фаворит Самозванця князь І.А.Хворостинін, що обертався в українсько-білорусько-польському середовищі. Цьому вправному віршареві належить по суті перший здобуток російської книжної поезії – "Изложение на еретики-злохульники", твір, що при ближчому розгляді виявляється переробкою української поеми "Скарга нищих до Бога"[2].

Зразком для московських віршетворців стала також віршована передмова "Всякому чина православний читателю..." до Острозької Біблії 1681 р.

Поступово в російському віршарстві дужчали і власне бароккові тенденції, зокрема в писаннях так званих приказних поетів. Як пише О.М.Панченко, вже в першій половині XVII ст. "московська книжна поезія не перебувала в ізоляції від європейського (насамперед українсько-білоруського і польського) барокко. Намагаючись з ним конкурувати (адже в Москві, незважаючи на заборони, продовжували читати "литовські" і польські книги), вона змушена була розв'язувати ті ж художні задачі. Щодо цього особливий інтерес становить "гострий розум", "дотепність", що про них так часто писали і що його так високо цінували приказні віршотворці. Це не просто обдарованість, здатність до інтелектуальної роботи. "Дотепність" має прямий стосунок до поетичного мовлення. Вона передбачає уміння користуватися улюбленим прийомом "вітійної" мови – уподібненням... Висунення цього прийому на перший план,

надання йому ролі поетичної домінанти – явна новина. Асоціація – стрижень поетичної домінанти "приказних" поетів. У принципі це той самий барокковий консепт, хоча, так би мовити, консепт "помірний", позбавлений бароккової химерності"[3] .

Власне бароккова поезія утверджується в російській літературі творчістю поетів-латинників: Симеона Полоцького (1629 – 1680; у Москві від 1664 р.) та його учнів і послідовників – Сильвестра Медведєва (1641 – 1691) і Каріона Істоміна (середина XVII ст. – перша чверть XVIII ст.). На початку XVIII ст. в російську літературу переходять такі видатні українські бароккові поети, як Димитрій Туптало, Стефан Яворський та Феофан Прокопович.

Істотний вплив українські книжники справили на формування бароккової поезії у Молдавії та Валахії. Східнороманські православні школи створювалися на зразок Києво-Могилянської колегії, у Києві вчилися тамтешні діячі. З України приходили в Молдавію і Валахію вчителі і друкарі.

Зачинателем східнороманської книжної поезії вважається митрополит Досифей (Димитрій Барила, 1624 – 1693). 1673 р. він видав "Псалтир у віршах" (150 псалмів) за зразком польського "Псалтиря" Яна Кохановського. Характерні вірші Досифея на герб Молдавського краю, його панегірична поема про господарів Молдавії, а також вірші, присвячені Росії (1683), у яких висловлюється вдячність за допомогу в друкарській справі. Своє життя Досифей завершив на Україні.

У валаській літературі виділяється постать Удриште (Ореста) Нестурела (бл. 1596 – 1658), родича й радника валаського господаря Матвія Бесараба, вихованця Києво-Могилянської колегії. Звідти він виніс грунтовне знання латинської, грецької, польської, церковнослов'янської та української книжної мов. Нестурел писав і церковнослов'янські, й українські вірші, зокрема геральдичні й панегіричні епіграми.

До Валахії постійно надходили книги з Молдавії, які переносили досвід культурних контактів молдаван зі східними слов'янами. На другу чверть XVII ст., на часи господарювання Матвія Бесараба, припадає зміцнення зв'язків із Україною. Матвій Бесараб, опираючись грецьким впливам, сприяв відновленню у своїх володіннях

слов янської культури, зокрема з допомогою етра огили і присланих ним учителів і друкарів. Серед прибулих українців був ієромонах Сильвестр, автор недавно знайдених Ю.К.Бєгуновим слов'яно-українських епіграм та панегіричної поеми "Епос", написаної, мабуть, на початку 40-х років XVII ст. В останній уславлюються культурницькі заходи Матвія Бесараба, малюється ідеальний образ володаря-християнина, зокрема вихваляється за кмітливість розуму Орест Нестурел. Із так званим барокковим славізмом пов'язане прославлення в "Епосі" Кирила Філософа за витворення слов'янської мови, упорядкування слов'янського письма і явлення православної віри київському князю Володимиру. Якщо епіграми Сильвестра примикають до геральдичних віршів, які вміщувалися і в румунських стародруках, то поема "Епос" типовий віршований панегірик. Вони засвідчують, що українські літературні впливи активно засвоювались у Валахії XVII ст.[4]

Розвиток бароккової поезії у православних південних слов'ян, а відповідно й український вплив на їхні літератури припадає вже на XVIII – початок XIX ст. і, отже, залишається поза хронологічними рамками цього повідомлення.

Поширення в східноєвропейських православних країнах впливу української бароккової поезії відчувається цілком виразно і визнається істориками всіх відповідних літератур. Але воно ще не достатньо вивчене. Дослідження його є актуальним завданням східноєвропейського бароккознавства.

---

1 *Позднеев А.В.* Рукописные песенники XVII – XVIII веков (Из истории песенной силлабической поэзии) // Ученые записки Московского государственного заочного педагогического института. – М., 1958. – Т.I. – С.5-112.

2 *Колосова В.П.* Віршовий поетичний комплекс 80–90-х років XVI ст. // Українська поезія. Кінець XVI – початок XVII ст. – К., 1978. – С.25-55; див., зокрема, с.54-55.

3 История русской литературы. В 4 т. – Л., 1980. – Т.I. – С.324-325.

4 *Бєгунов Ю.К.* До історії українсько-східнороманських взаємин у епоху барокко (Ієромонах Сильвестр і тирговиштський гурток) // Писемність Київської Русі і становлення української літератури. – К., 1988. – С.205-229.

Вілен Горський

ОБРАЗ СВЯТОСТІ В ДАВНЬОУКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ (на грунті аналізу "Києво-Печерського Патерика")

Серед пам'яток давньоукраїнської писемної культури особливе місце належить створеному на початку XIII ст. "Києво-Печерському Патерику". Понад двісті списків його, що збереглись до наших днів, численні редакції, які датуються XIV, XV і XVII ст., дозволяють твердити, що цей твір майже впродовж півтисячоліття становив чи не найбільш популярний та шанований предмет читання найширших верств української суспільності. Визнаючи його роль в давньоукраїнській культурі, Михайло Грушевський писав: "Не "Слово о полку Ігоревім", не "Закон і благодать", не літопис, а Патерик став тим вічно відновлюваним, поширюваним, а з початком нашого друкарства – неустанно передруковуваним твором старого нашого письменства, "золотою книгою" українського письменного люду"[1].

Як зразок давньоукраїнської агіографії "Києво-Печерський Патерик" має особливе значення з огляду на відтворення найсуттєвіших характеристик світогляду народу цієї доби. Адже метою авторів та упорядників "Патерика" був не простий опис історичних подій та біографій видатних представників вітчизняної культури – насельників славетного монастиря. Головним героєм Патерика, як і взагалі творів агіографічного жанру, стає образ святості як зразок, мрія культури. Через цей образ здійснювалось ідеальне перетворення життя, стверджувався той чистий, світлий і прекрасний світ, що підноситься над повсякденністю і визначає границі, на які має

© Вілен Горський, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Українське барокко. К., 1993

орієнтуватись в своєму бутті людина. ут, говорячи словами Г.П.Федотова, стверджувався "шлях для всіх, позначений віхами героїчного подвижництва небагатьох"[2].

Тим самим "Києво-Печерський Патерик" відтворює принаймні три найважливіші компоненти середньовічного вітчизняного світогляду. По-перше, уявлення про світ і передусім про той, вперше стверджуваний у середньовічному світогляді, складовий елемент його, який протиставлявся світу наявного буття, світ ідеально перетворений, "царство Божіє", про яке благовістив Христос і відблиском якого вважався світ святості. По-друге, уявлення про моральний ідеал як головне ядро етизованої середньовічної духовної культури. Патерик трактує святість як вищий моральний зразок поведінки, як особливу життєву позицію, особливий стан, що розуміється як життя згідно цінностям, що "не від світу цього".

Зрештою "Києво-Печерський Патерик" дозволяє дослідникові не лише реконструювати сутність морального ідеалу, що стверджувався в ньому, а й збагнути глибину проникнення давньоруської писемної культури у внутрішній духовний світ людини. Адже новели, що складають зміст Патерика, не лише маніфестують моральний ідеал, а й приділяють особливу увагу зображенню шляху до цього ідеалу. Автори Патерика зосереджуються на зображенні внутрішнього світу людини, боротьбі суперечливих устремлінь у її душі. Щодо цього Патерик безумовно становить інтерес для реконструкції сутності уявлень про людину, показових для давньоукраїнської культури. Тут ми зупинимось передусім на характеристиці першого з названих компонентів, який визначає вихідні позиції давньоукраїнського світогляду.

В онтологічному плані образ святості виявляє своєрідність середньовічної картини світу, що, з одного боку, стверджувала дуалізм світу небесного й земного, з іншого ж, прагнула подолати постульовану двоїстість за рахунок існування єдиного творця, завдяки якому вихідні протилежності сприймаються в нерозривній єдності.

Своєрідною зоною, де сходяться в єднанні протилежності, що

складають картину світу, і є сфера святості. З одного боку, образ святості підкреслює момент апофатичний, чужість, недоступність розумінню людини вищого, божественного порядку буття. З іншого, характеристика святості містить в собі момент кафатичний. Через заперечення світу наявного святість несе в собі позитивне начало, відкриваючи реальність світу "іншого", причетність до неї світу земного. Таке розуміння святості, притаманне християнському світогляду, було сприйнято на Київській Русі й відтворене в "Києво-Печерському Патерику". Але під впливом досить могутнього шару язичницьких уявлень вітчизняна культура здійснює певну переакцентацію в образі святості. В християнському тлумаченні увагу привертає не стільки властива йому спрямованість до "горнєго світу", що уводить від "юдолі земної" в світ небесний, скільки прагнення створити святе царство тут, на землі, і для людини. В цьому відношенні актуалізується передусім закладене в євангельській традиції розуміння того, що царство Божіє вже є серед віруючих і що тому прилучення до нього загалом можливе для кожного в будь-який момент шляхом покаяння. Саме тому "Києво-Печерський Патерик", поряд з життєписом звершень лаврських подвижників, відводить провідну роль обгрунтуванню святості місця, на якому знаходився монастир, і передусім храму Успіння Богородиці як сакрального центру, що символізує святість обителі. Ця ідея проходить крізь весь Патерик. Вона – головна в першому Слові, що відкриває всі пізніші редакції Патерика й присвячується створенню "великая церкви богородична Печерская". Якщо головний храм монастиря організує навколо себе простір святої обителі, то монастир у свою чергу стверджується як святий центр "земли Руской".

Чорноризці, що живуть в Києво-Печерському монастирі, згідно з авторами Патерика, – це "свѣтилникы в Рускои земли"[3]. Святий Антоній – засновник монастиря – "началник Рускым мнихом"[4]. Святий Феодосій – "архимандрит всея Руси и началник"[5]. Монастир як святе місце вважається еталонним зразком для усієї Русі. Від нього, завдяки Феодосію, був даний "чинъ и устроение всѣм въ Руси монастыремъ"[6]. За зразком

центрального собору будуються храми в Ростові, Суздалі й навіть в далекій Тьмутаракані. Звідси, сповіщає Патерик, "мнози епископи поставлени быша, и яко свѣтила освѣтиша всю Рускую землю святым крещением"[7].

З іншого боку, вся Русь шанує загальну значимість святої обителі. Щоб святити храм Успіння Богородиці, в монастир, з волі Бога, приходять єпископи Чернігівський, Ростовський, Білгородський і Юр'євський. Окувати раку святого Феодосія приїздить боярин Василь аж із Суздалі. Слава монастиря, що відображає славу землі руської, набирає, за авторами Патерика, справді всесвітнього характеру. Говорячи про Лавру, вони підкреслюють, що "въ концѣх вселенныя славно бысть наречение ея"[8], а святе життя насельників монастиря "в конца вселенныа просиявше подобно лучамъ сълнечным"[9].

В Патерику детально розроблено систему обгрунтування святості монастиря. Передусім вона визначається безпосереднім опікуванням Ісуса Христа, що сповіщає про це варяга Шимона, на пожертвування якого будується Успенський собор. Сам Бог вказує Антонію місце, де має бути збудовано центральний храм. Бог дбає про побут насельників монастиря, посилаючи їм "гривну злата" "на потребу богосъбраному тому стаду"[10]. Він навіть піклується про якість муки й лампадного масла, яким користується братія.

Не менш близька до монастиря й Богородиця, з волі якої до Києва прямують грецькі будівельники й іконописці, щоб спорудити храм на її честь. Нарешті, святість місця зумовлена й особливим піклуванням про нього тих, хто живе тут, – святих Антонія і Феодосія.

Такий акцент у ствердженні образу святості, де увага зосереджується не стільки на відмінності світу земного від небесного, скільки на причетності його до потойбічного ідеалу, мені здається, має визначальне значення з огляду характеристики вітчизняної середньовічної духовності.

Глибока віра в те, що святий стан може бути максимально наближений в просторі і часі до "тут" і "зараз", створює сприятливий грунт для ствердження ідеї "софійності світу" як однієї з глибинних підвалин вітчизняної духовності.

віт тварний передусім мислиться як втілення Блага, Істини й Краси першообразу свого, що забезпечує причетність світу до його творця. Переконання в можливості тут, на землі, реалізувати "софійний грунт буття" як гармонійний, закономірний лад речей і явищ, звільнившись від "несофійної оболонки бування", зумовлювало й характер зображення святого, життєвий шлях якого сприймається як дороговказ до реалізації морального способу буття.

Святий, за визначенням Патерика, це "земный аггель и небесный человѣк"[11]. Він – "Человѣк небесныа на земли ходящаа"[12]. Отже, й у таких визначеннях насамперед підкреслюється принципова можливість поєднання двох світів – небесного й земного. Вони не лише діаметрально протиставляються один одному, а й постійно зводяться один до одного, утворюючи парадоксальну єдність того, що не єднається, злиття того, що не може злитись. Такий погляд, аж ніяк не применшуючи протилежності двох світів, вів до того, що один світ не міг мислитись без іншого. А це спонукало уявляти обидва світи при всій притаманній їм принциповій протилежності тільки з'єднаними один з одним у нескінченній взаємодії і протиборстві. Святий власне й покликаний був втілювати єднання того, що не єднається.Він уявляється центром, де зустрічаються "Закон" і "Благодать". Святий мислився як такий, що водночас належить двом світам – земному й небесному. Виступаючи представником світу небесного, живучи згідно з законами того, вищого світу істини, добра й краси, він все ж належав світу земному. Тут, на землі, минає його життя, тут він здійснює свій подвиг, тут, на землі, розгортається його чудотворна діяльність після смерті. При всьому драматизмі життя святого як людини "не від світу цього" цей образ сповнений глибокої оптимістичної віри у можливість досягнення ідеалу в земному бутті. Це вважається можливим, якщо кожний крок свого життя співвідносити не зі швидкоплинними псевдоцінностями щоденного буття, а підкоряти їх вищій моральній меті, що визначає справжній сенс людського існування.

Така глибоко моральна інтенція, що була закладена в підвалинах образу святості, яким він формувався в давньо-

українській культурі, зумовлює неперехідну його цінність з огляду потреб розвитку нашої сучасної культури.

---

1 *Грушевський М.* Історія української літератури. – Київ-Львів, 1923. – Кн.3. – Ч.І. – С.114.

2 Цит за вид.: *Топоров В.* О русском мыслителе Георгии Федотове и его книге // Наше наследие. – 1989. – № 4. – С.51.

3 Києво-Печерський Патерик // Пам'ятки мови та писемності давньої України: Києво-Печерський Патерик. – К., 1930. – Т.IV. – С.124.

4 *Там же.* – С.124.

5 *Там же.* – С.20.

6 *Там же.* – С.87.

7 *Там же.* – С.102.

8 *Там же.* – С.91.

9 *Там же.* – С.103.

10 *Там же.* – С.50.

11 *Там же.* – С.38.

12 *Там же.* – С.91.

Наталія Пилип'юк

(Канада)

ПЕДАГОГІЧНА ТЕОРІЯ І УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА XVI – XVIII ст.

Ясно, що боги повинні називати
речі правильними й природними іменами.
Платон, "Кратулос"

Испытуй опасно всякое слово
Сковорода, "Наркісс"

У XVII й XVIII ст. єдиною українською інституцією, яка постійно займалася передачею літературно-критичної думки, була гуманістична школа. Адаптована при кінці XVI ст., а відтак модифікована в 1630-их рр., вона мала неабиякий вплив на творчість Мелетія Смотрицького, Симеона Полоцького, Лазаря Барановича, Івана Величковського, Феофана Прокоповича, Стефана Яворського, Дмитра Туптала й, врешті, Григорія Сковороди.

Найвидатніші українські письменники XVII і XVIII ст. – це випускники гуманістичної школи, які здебільшого були мужами церкви й водночас займалися певним аспектом виховного процесу. Серед них зустрічаємо не тільки викладачів поетики й риторики, а й шкільних адміністраторів і видавців. Якщо ближче приглянутися до їхньої творчості, не важко помітити, що жоден з них не віддався письменницькій музі так цілеспрямовано, як це зробили інші мужі церкви – Джон Донне, Джордж Герберт, Ричард Крешов, Лопе де Вега, Тірсо де Моліна, Педро Калдерон чи навіть Христова дружина – Хуана Інес де ла Крус...

Наше зіставлення особливо важливе тому, що названі

© Наталія Пилип'юк, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Ук аїнське ба кко. К., 1993

представники західноєвропейського барокко – це вихованці шкіл, де на тривіальному рівні панувала приблизно та сама педагогічна теорія, що в Києво-Могилянській колегії. Не менш важливий той факт, що серед найталановитіших українських письменників знаходимо саме Величковського й Сковороду, себто вихованців київської школи, які збунтувалися проти пануючої в ній педагогічної теорії. Але – при всіх своїх досягненнях – їхня поетична творчість не дорівнює ані за обсягом, ані тематичним діапазоном творчості духовно їм близьких англійця Донне і мексиканки Де ла Крус. Крім того, незважаючи на своє бунтарство й незалежність від учительської професії, пресвітер Величковський уклав свою збірку "Carmina curiosa" за взірцем формулярного підручника, а Сковорода, який пристрасно ненавидів бездарних вчителів піїтів, перестав писати вірші приблизно в той час, коли обірвалася його педагогічна кар'єра.

Ми звикли до трафаретних окреслень: "шкільний театр", "шкільні вірші", "шкільні поетики". Проте історичний сенс, який за ними прихований, розуміємо поверхово. Головною причиною цього є факт, що історія українського шкільництва й педагогічної думки трактувалася до сих пір надто необ'єктивно. Анахронічний антикатолицизм і далеко не тонкий антиклерикалізм довели до такого сумного стану, що дослідники київських поетик протиставили "гуманістичний" підхід "схоластичному". Керуючись ідеологічними упередженнями, вони не раз віддавали перевагу першому над другим і не зважали на те, що в кожній гуманістичній школі, незалежно від її конфесії, обидва підходи паралельно служили виховному процесу.

До сьогоднішнього дня теоретичні преміси тривіальної та квадривіальної програм, якими керувалися викладачі найвпливовішого закладу східноєвропейського православ'я, – не сконденсовано. До цього спричинилося те, що досі вивченням важливих аспектів української шкільної спадщини займалися історики культури, літератури і філософії, а не історики педагогічної думки. Найбільші праці, присвячені київським поетикам і риторикам, були написані дослідниками естетики й теорії літератури, які ніколи не вивчали ренесансних методів викладання класичних мов. Знехтувавши не

тільки педагогічний контекст, в якому читалися курси поетики й риторики, але й вік слухачів, для яких вони були призначені, ці дослідники часто застосовували не відповідні критерії аналізу й оцінювання. Вони надали поетикам і риторикам незалежний статус, якого вони ніколи не мали під час виховного процесу. Саме тому не раз зустрічаємо несправедливі порівняння рукописних шкільних підручників з друкованими текстами, які на Заході призначалися читачам, дозрілим за віком і більш досвідченим у літературі. Так, наприклад, у XIX і XX століттях не один історик нарікав, що в Київській колегії не розвинулася теорія драми, або що її професори прищеплювали фальшиве переконання, згідно з яким поетична творчість зводиться до механічного застосування формальних правил. З другого боку теж зустрічаємо дослідників, які аргументували, що "професори Києво-Могилянської академії та інших шкіл України прекрасно знали античні риторичні трактати і не копіювали західноєвропейських курсів теорії словесності, як це стверджували М.Петров, П.Горнфельд, В.Данилевський та ін."[1]

Сьогодні на Україні термін "барокко" з вельми спізненим захватом приймається при цілковитому промовчуванні праць Дмитра Чижевського, себто його першого промотора в нашій науці. Проте дослідники надалі нехтують тим нероздільним зв'язком, який існував між ранньо-новітнім українським письменством і панівною тоді педагогічною теорією. Інтимне співвідношення між шкільними словесними заняттями і моральною філософією (себто етикою) поки що залишається поза увагою дослідників. Наводжу тільки два приклади. Фрагменти спадщини Величковського й Прокоповича, в яких релігійний профіль стоїть на першому плані, ще не доступні широкому читачеві. А в новому збірнику наукових праць, ціль якого – вибороти термінові "барокко" право на громадянство в літературно-критичному лексиконі, знаходимо статтю про твір Йоасафа Горленка "Брань честних седми добродѣтелей з седми грѣхами смертними (...)". Її автор, Н.М.Поплавська слушно розвиває думку, що "Брань..." є "зразком травестії, морально-учительним твором, написаним засобами батальної поезії"[2]. Дослідниця пояснює, що сюжет твору запозичений із катехизиса і що Горленко "в усьому наслідує митців барокко"[3] . Проте поза увагою п.Поплавської

залишається той акт, що першою моделлю рані... , се то твору середини XVIII – є "Психомахія" Пруденція, раннього християнського автора другої половини IV ст. (348–400 рр.).

Безперечно, п'ятдесят років після появи фундаментальної праці Чижевського "Український літературний барок"[4], термін "барокко" надалі заслуговує на увагу. Але в науці жодний критичний термін не може заступити поглибленого вивчення складних і суперечливих процесів, які так часто за ними ховаються. Отже, виникає питання, яку філологічну й морально-етичну роль відіграла "Психомахія" Пруденція в тривіальній програмі української гуманістичної школи? Чи Горленко звертався до сучасних європейських імітацій цього твору, чи безпосередньо спілкувався з оригіналом? Чи те, що вважається барокковим у Горленка, йде від них чи від самого Пруденція?

Дискусії про барокко тяжіють здебільшого до питань літературного стилю. Тому вважаю за потрібне відзначити, що літературні заняття в гуманістичній школі, зокрема в її київському варіанті, виконували в першу чергу допоміжну функцію. Вони служили не стільки для "виховання у молоді любові до літературної діяльності", як це пропонував В.Маслюк[5], а радше для вивчання класичної мови і плекання характеру учня та його розумових здібностей[6]. Після закінчення тривіальної програми учень не повертався до літературних занять як таких. Насправді, на квадріальному рівні педагоги вельми упереджено ставилися до літератури взагалі. В усій Європі імпульси, які стимулювали дорослих мужів займатися літературною творчістю, – за малими винятками, – не пов'язані з гуманістичною школою.

Курс поетики в гуманістичній школі був загальним вступом до риторики, що в кінцевому підсумку займалася початковим тренуванням мовного стилю. Отже, рукописні підручники, які служили обом цим курсам, були елементарними. Вони, як і їхня джерельна база, а саме друковані трактати гуманістів, не намагалися розвивати теорію літератури, крім того, за своїм тематичним та ілюстративним обсягом вони були значно вужчими: адже їхній адресат – латиніст-початківець, себто neopoeta, а не едукований громадянин, який добре володів латинською мовою і прагнув глибше вивчати античну і неолатинську спадщину. Відтак, якщо для такого гуманіста, як

калігер, латинська спадщина представляла культурний continuum, культурну тяглість, яку треба засвоїти, продовжувати й розвивати, то для гуманістичного педагога ця спадщина була лише багатим джерелом мовних і етичних моделей, гідних наслідування.

Уже в другій половині XVI ст. більшість західноєвропейських письменників творила під стимулом двох паралельних теорій про стиль, себто гуманістичної і двірської. І це незалежно від того, що ще до початку XVIII ст. тривіальна освіта посполитних шкіл лишалася по суті гуманістичною. Всупереч педагогічному світогляду гуманістичних трактатів, двірська теорія не надавала ані мові, ані поезії теологічного значення. Вона підкреслювала, в першу чергу, їхню естетичну й політичну функції. Принцип етичного cyasio, яке гуманістичні поетики дістали в спадок від античних риторик, не посідав важливого місця в двірській поетиці. Ціль поезії згідно з цією теорією – давати приємність і насолоду. Адресована дворянам, ця поетика намагалася плекати їхнє знання простої, себто рідної мови, а не універсального ключа освіти чи його сакрального варіанту. Замість збереження примату античної латинської культури, двірські поетики підтримували престиж рідної мови й намагалися плекати її елоквенцію. Тому ілюстративний матеріал двірської поетики, яку, до речі, писали простою мовою замість неолатинської, не наголошував принципу antiquitas. Себто, по суті, він не був ретроспективним.

Найвищим авторитетом соціоестетичних стандартів двірської теорії був сучасний монарх даного двору. Саме йому присвячувалася двірська поетика. Її теорія стилю систематизувала риторичні фігури не так за семантичним чи граматичним принципом, а радше за прагматичним. Отже, важливою для неї були не формальні (онтологічні чи епістемологічні) критерії, а критерії рецепції[7].

На мою думку, саме симбіоз обох стилістичних теорій вплинув на бурхливий розвиток західноєвропейської літератури, яку деякі дослідники називають барокковою. В українській літературі я не помічаю слідів цього симбіозу. Повторюю, на Україні не було інституції, яка тривіальною програмою стимулювала літературну діяльність. Навпаки, навіть найбільш талановиті представники українського письменства XVII і XVIII ст. демонструють глибокий

вплив суто гуманістичної шкільної практики. їхніх творах майже не проявляється самосвідомість приналежності до якоїсь чітко визначеної літературної традиції. Цим пояснюється, чому монахиня і дворянка Хуана Інес де ла Крус могла водночас писати прекрасну метафізичну поезію і любовну лірику, нанизуючи кончетто за вдалим кончетто,тоді коли майже кожний муж української церкви уникав світської тематики. Уникав її Сковорода – не шляхтич, а син збіднілого козака, хоч він ніколи не постригся у монахи.

Термін "барокко" і пов'язана з ним дискусія можуть багато сказати про мікроскопічні особливості стилю того чи іншого автора. Ця дискусія також може розкрити стилістичні тенденції в ранньоновітній українській літературі, то навряд чи вона може висвітлити макроскопічні аспекти, які визначають її системність. На мою думку, визначення "українське барокко" натякає тільки на загальні обриси української літератури, а не на її специфічний профіль.

Вслухаймося в пораду самого Сковороди, який у "Наркіссі" нагадує нам, що одна справа розуміти якесь ім'я, а зовсім друга – зрозуміти, що воно означає.

---

1 Див.: *Віталій Маслюк.* Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К., 1983. – С.73.

2 Див.: Творчість Йоасафа Горленка і деякі питання українського літературного барокко // Українське літературне барокко / Збірник наукових праць. – К., 1987. – С.214.

3 *Там же.* – С.215.

4 Див його: "Нариси". I-III", які з'явилися в 1941–1944 рр. у "Працях українськогоісторико-філологічного Товариства в Празі" (ТТ. III, IV, V).

5 Див. його: Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. – С.5.

6 Детальне обговорення цих питань подано в другому і п'ятому розділах моєї дисертації. Див: Natalia Pylypiyk. The Humanistic School and Ukrainian Literature of the Seventeenth- and Eighteenth-Century. Unpublished PhD dissertation, Harvard University, 1989. – С.61-122, 241, 301.

7 Див. порівняльну парадигму, яку пропонує Генріх Плетт (Heinrich E.Plett) в статті "The Place and Function of Style in Renaissance Poetics", у збірнику "Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetarie Jemes J. Murphy (відп. ред.). (Universi of California Press: Berkle , 1983). – С.356-375.

Валерія Нічик

РОЛЬ КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ В РОЗВИТКУ ФІЛОСОФІЇ В УКРАЇНІ

Упродовж своєї історії український народ не мав іншої інституції, яка б справила більший вплив на розвиток його освіти, науки, культури, ніж Києво-Могилянська академія. Вона була виразником і носієм специфічних рис духовності українського народу, могутнім чинником формування його самосвідомості, джерелом ідей боротьби за батьківську віру і національну свободу. Для українців вона завжди залишається національною святинею, не меншою, ніж Оксфорд для англійців, Сорбонна для французів, Карловий університет для чехів, Ягеллонський – для поляків.

Ще до виникнення Києво-Могилянської колегії, згодом академії, на землях, населених українцями, вже існували школи вищого типу, засновані різними католицькими чинами, переважно домініканами та єзуїтами. Як видно з даних, вміщених у книзі Антуана Жобера "Лютер і Могила", виданої 1974 р. в Парижі, в кінці XVI – на початку XVII ст. в Україні діяло близько десяти таких колегій. А генуезці заснували свою колегію в Києві ще століттям раніше. Всі ці заклади не могли не підносити і не поширювати серед місцевого населення ідей значення освіти і науки в суспільному житті. Проте через конфесійно-культурну відмінність і відчуженість від духовних традицій життя українського народу ці ідеї не могли тут глибоко вкоренитись.

Києво-Могилянська академія була першим вищим навчальним закладом, що виник на основі саморозвитку греко-слов'янської православної традиції, відповідав запитам і потребам духовного

© Валерія Нічик, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Ук ське ба кко. К., 1993

життя українського народу в період кризи одалізму і зародження капіталізму. Низка взаємозв'язаних явищ у галузі культури закономірно призвела до заснування Києво-Могилянської академії і зумовила зміст лекційних курсів. Ще в кінці XV ст. на Україні стають відомі ідеї візантійського гуманізму, пов'язаного з іменами Георгія Геміста Плетона, Марка Ефеського, Теодора Гази, Емануїла Мосхопула, Дмитрія і Лаоніка Халкикондійців. В цей же час у Києві створюється гурток учених людей, які перекладають з арабської та єврейської мов твори Аль-Газалі, Мойсея Маймона та інших філософів, зокрема "'Логіку Авіасафа", "Змагання філософів", "Арістотелівські врата", "Шестокрил", пробуджуючи інтерес до пізнання природи і суспільства, розширюючи обрії світських знань. Велике значення для подальшого світоглядно-культурного поступу мали твори українсько-польських гуманістів – Станіслава Оріховського, Павла Русина, Юрія Котермака з Дрогобича, польських і українських реформаторів, діяльність Острозького культурно-освітнього центру, братських шкіл, письменників-полемістів, розвиток друкарства, портретного живопису, книжкової графіки, вокальної та інструментальної музики. З'являється й набуває значної ваги меценатство. Визначними діячами цього часу були Костянтин Острозький, Лаврентій Древинський, Герасим і Мелетій Смотрицькі, Василь Суразький, Іван Вишенський, Христофор Філалет, Кирило Транквіліон-Ставровецький, Касіян Сакович, Йов Борецький.

Засновниками Києво-Могилянської академії весь цей розмаїтий рух переосмислюється в одне гуманістично-просвітницьке русло. Тому значення цього навчального закладу для розвитку української філософії полягає передусім в узагальненні попередньої традиції духовного життя, піднесенні й розширенні вже наявної в ній гуманістичної проблематики, переакцентуванні пізнавального процесу від богопізнання на пізнання природи й людини, її земного буття. Змінюється й зміст самого поняття бога, в творах київських професорів він постає вже не стільки як невблаганний суддя і господь-вседержитель, а як безначальна причина, творець добра й краси і передусім всеблагий людинолюб.

Осмислення й певне спрямування попередньої традиції в Києво-Могилянській академії стає лиш частиною більш загального

процесу, який є визначальним для розуміння ролі цього закладу в розвитку української і східнослов'янської філософії в цілому. Лекційні курси професорів академії відображають, стимулюють і прискорюють зміну існуючого типу світогляду, способу філософування, самого розуміння філософії. Адже в попередній традиції до XVII ст. філософія функціонувала в системі культури, не виділяючись в окрему форму суспільної свідомості. Вона розвивалась під егідою релігії в надрах інших структурних форм культури – фольклору, літератури, літописання, художньої творчості, охоплюючи проблеми, пов'язані із сенсом людського життя. Починаючи від Йоанна Дамаскіна й Константина-Кирила Філософа в греко-слов'янському типі культури філософія майже тисячу років розумілася як мудрість, тобто як знання справ людських і божественних і відповідного йому життя в істині. Акцент при цьому робився не стільки на способах і засобах одержання знання, тобто не на теоретичному, категоріально-понятійному осягненні світу, скільки саме на житті в істині, на моральній, духовно-практичній реалізації набутих знань. Мудрість як життя в істині вимагала від людини не лише постійних вольових зусиль, зовнішньої активності, а й самопізнання, самозаглиблення в своє духовне єство, піднесення щаблями духовності до бога і єднання з ним. На відміну від західноєвропейської культури, орієнтованої на раціональність, греко-слов'янська культура була орієнтована на духовність. Вона не виключала розум із пізнавальних операцій, але вершиною гносеологічного ряду вважала Логос-слово, яке своєю еманативною здатністю творить і висвітлює смисл речей, робить їх прозорими для людських пізнавальних інтенцій, спрямовуючи й підносячи їх до осягнення божественного першоджерела. Логос-слово було альфою і омегою цього колоподібного гносеологічного руху. В греко-слов'янській культурі значно ширше значення мало інтуїтивне осягнення, вся сфера підсвідомого, що акумулює філогенез людського досвіду і пізнання. Було б помилкою вважати один із цих двох основних типів середньовічної європейської культури нижчим, а другий вищим, зразком, мірилом і парадигмою для другого. Вони,маючи багато спільного, є різні і можуть доповнювати, збагачувати один одного.

Саме на цей шлях і повела греко-слов'янський тип культури Києво-Могилянська академія. Діячі академії зрозуміли необхідність більшого розвитку раціональних засобів пізнання. В цьому їм мало могла допомогти греко-візантійська наука, яка в умовах турецького гноблення почала відставати від світового рівня. Шлях власного поступового розвитку був занадто довгим. Тому Могила і його спадкоємці обрали принципом своєї діяльності синтез наукових надбань Заходу і Сходу Європи, засвоєння, осмислення і переломлення інтелектуальних здобутків західноєвропейських народів на основі власних греко-слов'янських традицій духовного життя, що, зрештою, не могло не призвести і до значних новацій в цих традиціях.

Переорієнтація філософії на засвоєння здобутків науки і культури Заходу належить до найрадикальніших реформ засновника Київської академії, яка мала вирішальне значення для її подальшого розвитку в Україні. Для здійснення цієї реформи Петро Могила посилав своїх вихованців і однодумців для продовження навчання і вивчення освітньої справи за кордон. Кононович-Горбацький, Гізель, Яворський, Лопатинський, Прокопович, Тодорський та інші навчалися в західноєвропейських колегіях і академіях. Повернувшись додому, вони намагалися використати набуті там досвід і знання. Але, щоб зважитися на такий крок, вже треба було розуміти, що науковими і філософськими здобутками потрібно користуватися незалежно від того, хто є творцями тих чи інших теорій, – католики, протестанти, іудеї, магометани чи навіть погани. Для цього слід було піднестися над конфесійною замкненістю основних типів культури феодальної Європи, віддати перевагу єднанню і зближенню вчених різних країн, піднятися над віросповідною нетерпимістю.

Саме ідея релігійної толерантності, інтелектуальної єдності людства, незалежної від віросповідання, широкий ейкуменізм, започатковані Могилою, дозволили діячам академії щедро черпати із філософських здобутків античності, середньовіччя, Відродження, реформації, раннього Просвітництва. Професори академії у своїх лекціях використовують не лише твори Платона і Арістотеля, піфагорійців і стоїків, а й Авіцени і Аверроеса, Маймоніда і Бен-

Гебрюля, Дунса кота і Фоми квінського, Кардано і ріхера, Тихо де Браге і Коперника, Бекона і Декарта, Ліпсія і Гроція, Спінози і Гасенді, Петрарки і Тассо, Коменського і Кохановського. Особливо широко вони звертаються до творів філософів, учених, поетів, істориків грецької і римської античності.

У зв'язку з перекладами і філологічно-критичними опрацюваннями Біблії грунтовно вивчається і єврейська старожитність. Ці студії потребують доброго знання мов – в академії викладалися грецька, латинська, гебрейська, згодом німецька і французька мови. Знання старослов'янської і польської мов вважалось елементарним. З польської мови перекладають, нею пишуть вірші і листи. Деякі професори академії знали арабську, турецьку мови. В бібліотеці академії був Коран арабською і латинською мовами та велика кількість словників східних мов. Філологічна ерудиція, започаткована гуманістами Відродження, всіляко культивувалась і, врешті, стала тут звичайним явищем. Мовна невправність вважалась ознакою грубості і неотесаності. Все це сприяло тому, що Києво-Могилянська академія відкрила українській філософії шлях до осмислення і засвоєння всієї попередньої філософської культури, створеної людством на протязі його історії.

Починаючи з Києво-Могилянської академії, на Україні та землях інших східних слов'ян розпочалося регулярне викладання філософії як окремого предмета, що становив певну систему теоретичних знань. Отже, на відміну від попередньої традиції, філософія відокремилася від теології, переросла в самостійну форму суспільної свідомості, окремий структурний компонент культури і, зосередившись на світоглядному категоріально-понятійному синтезі, стала одним із найважливіших механізмів єдності духовної культури українського народу. Філософія перестає бути лише мудрістю і життям в істині, вона стає філософською теорією. Започатковується професійна філософська діяльність, в основі якої лежить духовно-теоретичне засвоєння світу. Суттєвих змін зазнає і сам предмет філософії. Хоча з нього й не усувається проблема бога, центр ваги зміщується на вивчення людини, пізнавальних процесів, природи, суспільства. Розглядати проблему бога в курсі філософії, це, на думку київських професорів, все

одно що піднімати свій серп на чуже жниво, тобто на те, що належить царині теології.

Одночасно певні зміни відбуваються не лише в структурі предмета філософії, а й в субординації його частин. У XVII ст. на передній план висувається логіка і особливо натурофілософія. Потрібно відзначити, що вони не здобули дастатнього опрацювання в попередньому розвитку східнослов'янської філософії. Світоглядно-філософські потреби у їх розв'язанні задовольнялися переважно перекладними творами типу "Діалектики" Йоанна Дамаскіна, "Шестоднева" Йоанна Екзарха Болгарського, "Луцідаріуса" тощо. Києво-Могилянська академія започатковує розробку проблем логіки й натурфілософії власними науковими силами і вводить їх у сферу основних заінтересувань вітчизняної філософії.

Переважна частина вчених XIX – першої половини XX ст. вважала, що філософія, яка викладалася в Києво-Могилянській академії, була за своєю суттю схоластичною, являла собою рабську копію того, що на Заході відійшло у минуле принаймні триста років назад. На думку цих учених, а її поділяє немало і сучасних російських дослідників, зокрема А.М.Робінсон, ця філософія була рецепцією класичної схоластики.

Наявність схоластики в лекційних курсах Київської академії є безперечним фактом. Однак зведення змісту цих курсів лише до схоластики також не є науковою істиною. Навіщо в цей час Україні взагалі потрібна була схоластика, котру раніше не знала наша філософська традиція? На наш погляд, основна функція схоластики в лекційних курсах Київської академії компенсаторна. Вона заповнювала прогалини в розвитку нашої культури, що стосувалися досліджень раціонального мислення – теорії категорій, дедуктивного умовиводу, методу, доведення та інших інтелектуальних операцій. Все це свого часу досліджувала саме схоластика, яка для київських професорів була засобом, тоді як розробка теорій раціонального мислення – метою. Без таких розробок, без піднесення й усвідомлення могутності людського розуму не мав достатньої підпори ні гуманізм, ні Просвітництво, яке створювало культ розуму.

І все ж київські професори зверталися переважно не до

класичної, а до пізнішої, так званої другої схоластики, поширеної в західноєвропейських університетах в XVI – XVII ст. Її репрезентували такі імена, як Суарец, Васквез, Толетто, Арріага, Овієдо та ін. Використовуючи їх праці, київські вчені в ряді кардинальних філософських проблем, таких як матерія і форма, універсалії, перервність і неперервність, з ними не погоджувались і піддавали їх погляди суттєвій критиці. А головне, крім схоластики в творах київських профресорів були елементи й вищих історико-філософських етапів, що мовби напластовувались один на одного – Відродження, Реформації, Просвітництва. Наявність цих різнорідних елементів стала виявом не еклектики, а цілеспрямованого прискореного інтелектуального розвитку українського народу від нижчих історико-філософських щаблів до вищих, від схоластики до Просвітництва.

У зв'язку із розглядом суті філософських курсів київських професорів зауважимо, що вже Дмитро Чижевський в своїх "Нарисах" не зводив їх до схоластики. Подібні думки зустрічаємо і в працях сучасних зарубіжних авторів, зокрема в публікаціях польського вченого Ришарда Лужного, який перший розпочав систематичне текстологічне дослідження курсів поетики й риторики київських професорів, у фундаментальному дослідженні трагікомедії Мануйла Козачинського югославського вченого Властимира Ерчіча, в монографіях нині покійного німецького академіка Едуарда Вінтера, а також у працях італійського дослідника Франко Вентурі, американського професора Джеймса Крейкрафта та ін. Детальна розробка і виклад цієї проблеми подається в статтях і монографіях й нашої дослідницької групи, зокрема в публікаціях М.Д.Роговича, В.Д.Литвинова, М.В.Кашуби, І.С.Захари, Я.М.Стратій, І.В.Паславського.

Діяльність Київської академії припадає на період, коли Україна, звільнившись від влади польських магнатів, перейшла під опіку московського царя. Більшість професорів Київської академії ідеологічно обгрунтовувала цей процес, вказуючи на єдність віри, спільність родового слов'янського кореня, близькість мови і звичаїв українського та російського народів. Чимало вихованців академії стали видатними політичними і культурними діячами не лише

країни, а й осн. о них належать те ан ворський, о ан Прокопович, Феофілакт Лопатинський, Гавриїл Бужниський, Дмитрій Ростовський та багато інших. Але, звичайно, далеко не всі політичні і церковні діячі, дотичні до кола академії, беззастережно схвалювали орієнтацію на Росію, та й сам Богдан Хмельницький під кінець життя шукав інших шляхів для України. Сильвестр Косів, Йосиф Тризна, Мелетій Дзик, Варлаам Ясинський розуміли необхідність цих пошуків. Навіть ті з них, які підтримували державне об'єднання з Росією, були проти підпорядкування української церкви московському патріарху.

У 1654 р. мало ще хто міг передбачити, що тактичний союз з Росією обернеться не лише тяжким кріпацтвом, зведенням нанівець української державності, руйнуванням Запорозької Січі, а й забороною української мови, школи, друкарства, театру та інших виявів духовного національного життя. Однак уже в перших працях засновника академії Петра Могили є підходи до концепцій власної української державності, незалежної ні від Польщі, ні від Росії. На жаль, подальший розвиток цієї проблематики в Київській академії ще недостатньо досліджений. Але безперечно те, що академія давала досить високий рівень освіченості в галузі політичних і правових знань. Знаменно, що у співвідношенні моралі і права пріоритет віддавався моралі, яка ставилася вище права. Це добре видно з трактату Мануйла Козачинського "Громадянська політика".

У Київській академії вивчали твори про державу і право не лише Платона й Арістотеля, Жана Бодена, Томазо Кампанелли, Нікколо Маккіавелі, а й багатьох ранньобуржуазних теоретиків держави і права, зокрема Томаса Гоббса, Самуеля Пуфендорфа, Юста Ліпсія, Гуго Гроція і конституції й правові кодекси різних держав. Особливо популярними були твори про державу голландських і німецьких мислителів реформаційного спрямування. Перші переклади у східних слов'ян праць Пуфендорфа, Гроція, так само, як і статей французьких енциклопедистів, були зроблені саме вихованцями Києво-Могилянської академії.

Цілком зрозуміло, що вивчення і переклади цих праць, які тяжіли до теорій природного права, суспільного договору, а нерідко й до республіканських ідей, поглиблювали роздуми над історичною

долею і державністю власного народу. е лише илип рлик, але майже всі автономісти кінця XVII і XVIII ст. з козацької старшини і військових канцеляристів були вихованцями Києво-Могилянської академії. Знання західноєвропейських теорій держави і права при зіставленні з українськими політичними реаліями приводило їх до певних висновків і способу дій. Адже виборність гетьмана з козацькою радою була, по суті, республіканським устроєм, несумісним з самодержавною імперією, і тому поглиналася нею. Якщо, за висловом Миколи Бердяєва, ідея мессіонізму Москви як третього Риму стає російською ідеєю, то здобуття власної державності, економічної, політичної і духовної свободи, суверенітету стає, починаючи з XVII ст. і не без допомоги Києво-Могилянської академії, українською ідеєю. В численних козацьких літописах, мемуарах, щоденниках її вихованців, а я не маю сумніву, що до них належав і автор "Історії Русів", збереглася пам'ять народу про власну державність, культуру, історію ще від часів Київської Русі. І якщо Києво-Могилянська академія є породженням нашого першого Відродження, то без створеного нею рівня науки і культури, без їх західноєвропейської орієнтації при збереженні вітчизняних основ, без закодованої історичної пам'яті було б неможливе те піднесення духовного життя, яке ми спостерігаємо в середині XIX і на початку XX ст. і яке ми називаємо другим українським Відродженням.

Мирослав Трофимук

БАРОККОВІ ТЕНДЕНЦІЇ КУРСІВ СЛОВЕСНОСТІ КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ

Розглядаючи курси словесності Києво-Могилянської академії, слід враховувати, що вони відображають два рівні діяльності працівників академії: ретрансляційно-дидактичний та науково-теоретичний. Для дослідника зародження та розвитку теоретичних знань про літературу в Україні XVII – XVIII ст. обидва аспекти є рівновартісними: критерії вибірковості літературознавчих відомостей, розроблених теоретиками Західної Європи, з метою імплантації на український грунт, а також доповнення наявної доктрини власними висновками, що випливали з поетичної практики київських учених, відображають різні грані літературного процесу України.

Київські курси творились протягом XVII – XVIII ст. – епохи розквіту стилю барокко. Поетики й риторики як тип дидактичного керівництва є адаптованим для шкільних потреб викладом поглядів теорії Ренесансу на форму, зміст і завдання літературної творчості. Зміна в епоху барокко на терені Європи загальноестетичних ідеалів, впливи мистецької практики певним чином корелюють теоретичні рекомендації. Київські курси не становлять винятку з цього погляду, більше того, вони демонструють не лише окремі тенденції бароккової естетики, а всіма особливостями свідчать про барокковий тип мислення їхніх авторів. Як приклад можна навести випадок парадоксального для Ренесансу поєднання концепцій двох античних учених – Платона та Арістотеля, присутнє у "загальній" поетиці. Платонівська концепція дементності поетичної творчості, необхідності поетичної інспірації для повнокровної творчості

© Мирослав Трофимук, 1993

 ISBN 5-7702-0572-5. Ук ˜ ське барокко. К., 1993

повинна була виглядати цілком ненауковою з позицій ренесансних гуманістів, які всі свої висліди базували на проведеному свого часу Арістотелем аналізі почуттів реціпієнта в процесі сприйняття літературного твору, використовуючи при цьому арістотелівські спроби дати чітку дефініцію натхнення. Водночас згадана концепція Платона, сприйнята ренесансною наукою в масі неоплатонізму, дуже популярного у XIV – XV ст. в Італії, використовується уже ренесансними вченими в противагу науковим доказам Арістотеля з метою узаконити статус поезії як окремого виду мистецтва, проголосити свободу творчості, її індивідуалізацію, що саме і було притаманне мистецтву барокко. Для нас в даному випадку цікавий факт синтезу різнолеглих, фактично контроверсійних концепцій як засобу декларації аналогічного мистецького принципу.

Щодо "прикладної" поетики, то найяскравішою ознакою "барокковості" вважається наявність у курсах матеріалу про відповідні жанрові форми. Маю на увазі "курйозну" або "прецизійну" поезію: вірші-загадки, раки, ієрогліфи, леонінські, акровірші, хроновірші. Українські поетики, починаючи з курсу 1637 р., пропонують інформацію про всі без винятку згадані жанри. Очевидно, що ці твори відігравали у системі дидактики важливу і подвійну роль: були засобом зацікавлення студентів і одночасно способом шліфування їхньої поетичної майстерності.

Аналогічне завдання мали і вправи, пропоновані київськими курсами. Промовисті уже самі назви цих вправ: опис, етопея (ethopoeia), порівняння, похвала, ампліфікація, осуд, пародія... Виклад відомостей про байку, яким завершується набір вправ у поетиці Феофана Прокоповича, демонструє процес генезису нового жанру; загалом же цей розділ просвячено розгляду алегорії. Виразні, підкреслені ознаки стилю барокко мають приклади-ілюстрації до вправ: емблематичні "Похвала Бористену" та "Опис Києва", "Елегія про блаженного Олексія" (переспів-"пародія", за класифікацією Феофана – елегії Овідія(I,3), "Байка про сільську та міську мишу" (переспів сатири Горація(II,6), шкільна вправа з промовистою назвою: "Порівняння життя монашого з мирським, у якому син, що виявив бажання піти у монастир, відповідає батькові, який відмовляє його від цього наміру" тощо.

ропоновані вправи о ан ви рав в основному з рогімнасмат" Афтонія Софіста. Напевно, до цього спричинилися не лише провізантійські симпатії православного духівника, а й свідоме бажання нав'язати бодай формальний зв'язок з елліністичною риторичною теорією через автора, канонізованого візантійською традицією.

На допомогу поетам-неотерикам складались спеціальні реєстри тропів та риторичних фігур, а також значного обсягу вибірки цитат з творів античних авторів – зразки для наслідування. Це описи різноманітних явищ чи предметів, персоналій, воєнних подій, катаклізмів. Тут же наведено уривки, що відтворюють різні психологічні стани людини, які рекомендуються як аналоги-замінники природних та суспільних зрушень – причин цих афектів: враження від бурі, наприклад, вважається оптимальним поетичним вираженням для констатації самого факту. Орієнтація на поетичне відображення дійсності через людські почуття свідчить про свідому установку на гостро експресивне поетичне відтворення і є виразно барокковою.

Прикметно, що ці цитати є лише ілюстраціями, тобто вони рекомендуються не як ідеал досконалості, а лише як зразок, гідний наслідування з певних причин. Пригадавши при цьому, що у поетиках присутня – і неодноразово – критика античних поетів з різних приводів, можемо зробити висновок, що викладачі академії не вимагали від студентів "мислити по-римськи", як це постулювалось Ренесансом, а лише хотіли прищепити їм новітнє на той час поняття літературної творчості, її завдань та можливостей.

Правило слідування абсолютному стильовому образу античної літератури переглядається певною мірою під впливом рекомендованих для розробки сюжетів і актуальних для українця того часу історико-суспільних тем. Виконуючи ці рекомендації, новолатинський поет конче мусив звертатись до відповідних світоглядних доктрин (сарматизм, інші етногенетичні легенди тощо), панівних у суспільстві, що в свою чергу, вимагало кореляції відроджених Ренесансом античних жанрових форм, метрико-стилістичних інновацій, а також відмови від окремих естетичних та етичних принципів Ренесансу. Прикладом можуть бути мотив

смерті, заклики до самопожертви, аскетичного життя дуже популярні серед тогочасних поетів.

Чи не найстійкішими, найконсервативнішими елементами теорії літератури є сукупність формальних ознак твору конкретного жанру: традиційна структура, певний віршовий розмір, відповідний стилістичний декор, визначена тематика. Для спроби ілюстрації процесів, які відбувались у XVII – XVIII ст. у теорії жанрів в Україні, доцільно розглянути рекомендації поетик стосовно епопеї та епіграми.

Матеріал про епопею, який у деяких курсах має значний обсяг, побудовано звичайно на аналізі "Енеїди" Вергілія.

Говорячи про структуру епопеї, теоретики Києво-Могилянської академії досить широко і неоднозначно тлумачать питання про інвокацію – заклик божества. Неодноразове підкреслення авторами поетик необхідності "божественного натхнення" свідчать про бароккове "бачення" даної проблеми. Присутні у курсах й застереження проти об'єднання різностильових структур, проти змішування реалій та категорій, вибраних з контексту інколи цілком відмінних, опозиційних культурно-історичних епох, що, очевидно, є наслідком внутрішнього протесту київських вчених проти універсалізації ідеї Бога. Зрештою, можна полемізувати, що саме – духовний стан чи досконале естетичне чуття – істотніше спричинилося до різкої негації синтезу реалій християнства і поганського пантеону, проте вже сам факт свідчить про зловживання такого роду у поетичній практиці вихованців академії. Цілком можливо, що причину цього явища слід шукати у свідомості тогочасного українця, для якого християнські категорії адсорбували відповідні рудименти давніх пантеїстичних вірувань. Ці рудименти не могли зникнути навіть протягом більш як півтисячолітнього утвердження християнства, бо ж були пов'язані із землеробським календарним циклом. Відлуння дохристиянської символіки та її алегоричне тлумачення зустрічається насамперед у емблематичних творах, які були здебільшого літературними ілюстраціями геральдичних та вексилогічних зображень.

Розробка питання про інвокацію відображає дуалізм розуміння авторами курсів істоти епіки. З одного боку, це твір визначеного

жанру зі всіма притаманними йому ознаками, з соціально конкретним героєм і відповідними ускладненій фабулі стильовими особливостями. Ренесансному, жанрово цілком детермінованому розумінню епічної поеми протистоїть бароккове – як грандіозної емблематичної метафори універсальної сутності буття, і, відповідно, як метафори поетичної творчості. Звідси – використання саме епічного жанру в якості матеріалу для розгляду найзагальніших категорій теорії літератури, навіть естетики. Феофан Прокопович, розглядаючи категорію наслідування – цей матеріал займає разом з роз'ясненням сутності поетичного вимислу центральне місце в його естетико-літературній теорії, – аналізує принципи зображення "картини світу" у творах Гомера, Вергілія та Торквато Тассо на прикладі відомого опису щита Ахілла. Пальму першості у цьому своєрідному конкурсі Феофан віддає Вергілію. Мотивація вибору звучить як опис-дефініція універсальної світобудови в уяві людини епохи барокко: Вергілієм "...зображено лише те, що стосується Енея, тобто всю майбутню долю римлян-енеадів, напророковану вищим богом".

Аналізуючи "Енеїду" як зразок сюжетобудови, Феофан коротко викладає у своєму курсі фабулу міфа – так би мовити, реальний перебіг подій, покладених в основу твору, і паралельно коротко переповідає зміст перших трьох книг поеми Вергілія. Таким чином він демонструє студентам, майже наочно, що досконалий літературний твір твориться лише внаслідок відомої авторської зміни достовірних відомостей, зміни, яка має на меті зацікавити читача і зробити його сприйнятливим для рецепції тої ідеї чи ідей, які автор намагається сугестувати своїм твором. При цьому теоретик неодноразово покликається на досвід риторики. З аналогічною метою Феофан радить оживляти тканину поетичної оповіді за допомогою різних перипетій і авторських відступів. Прикметно, що рекомендована з цього приводу лектура включає здебільшого елліністичних авторів-романістів. Це – одна з тенденцій бароккової естетики: Ренесанс, як відомо, орієнтувався на класичну античність.

Чи не найцікавішим у поетиках є виклад матеріалу про епіграму. Імплантуючи в українську поетичну практику методи Марціала, твори котрого були основним джерелом інформації про цей жанр,

українські вчені водночас цілеспрямовано працюють над відбором і класифікацією способів побудови концепту. Оволодіння таїнством "бароккового мислення" було в XVII – XVIII ст. синонімом поетичної майстерності, навіть таланту.

Глибоке зацікавлення епіграматичною творчістю на Україні у XVII ст. могло мати і ще одну причину, котра, можливо, й самими теоретиками академії повністю на усвідомлювалась: методи поетичного відображення поетів-епіграматистів, зокрема Марціала, типологічно споріднені з народнопоетичною творчістю в Україні. Саме гостра спостережливість і найрізноманітніші відтінки дотепу характерні для народної творчості взагалі; українській національній культурі ці якості особливо притаманні. З іншого боку, епіграма, яка є жанром сатиричним, відображає демократичні нахили та настрої, народне світосприйняття, за своєю природою тяжіє до "низького" стилю і народнопоетичних засобів відтворення.

Розділи поетик, у яких викладено теорію епіграми, свідчать про творчий підхід українських вчених до використання ймовірних джерел теорії поезії. У порівнянні, наприклад, з поетикою Якова Понтана, деякі аспекти теорії цього жанру розроблені у київських курсах глибше, що пояснюється, очевидно, особливим зацікавленням епіграматичним жанром – одним з найприкметніших жанрів літератури барокко. Не можна не враховувати й інтересу студентів, інтересу, на задоволення якого постійно орієнтувалися викладачі академії – не дарма ж найбільш популярною серед найширших студенських мас була саме дисципліна "мистецтво поетичне".

Хронологічно пізніші курси Києво-Могилянської академії демонструють тенденцію до вироблення на основі аналізу творчості античних авторів власних рекомендацій щодо особливостей форми і змісту того чи іншого жанру. Важливо, що українські теоретики в процесі цієї роботи намагаються враховувати традиції місцевого розвитку літературних форм та ідей. Ця тенденція особливо увиразнюється у першій половині XVIII ст.

Погляди на епіграматичний жанр Митрофана Довгалевського якоюсь мірою збігаються із ставленням Феофана Прокоповича до епіки. Хоча Митрофан і не заперечує особливого статусу епічного жанру в системі ренесансних жанрів і видів, його симпатії – саме

на боці епіграми, в чому переконують і обсяг інформації про дану поетичну форму, і глибина розробки окремих питань теорії жанру, а також підбір ілюстративного матеріалу. Митрофан Довгалевський проводить певні паралелі між обома жанрами, підносячи таким чином епіграму до рівня й гідності епіки. Мається на увазі дефініція теоретиком епіграматичного твору як короткої поеми, що сам вчений мотивує випадками застосування гекзаметру при її написанні. Така дефініція не є винаходом Митрофана: Марціал про використання гекзаметру для написання епіграми згадує, зокрема, у творі 65-го тому шостої книги епіграм; поетика Якова Понтана наводить аналогічне визначення (розділ 50, с.73).

Проте нині становить інтерес не визначення саме по собі, а той комплекс уявлень тогочасного вченого, котрий за цим визначенням стоїть. Тому найцікавішим у системі поглядів Митрофана на жанрово-видову структуру теорії Ренесансу є те, що він намагається об'єднати полюси цієї схеми. Зауважу, що термін "поема" у XVIII ст. не мав усталеного значення: це й вірш, віршований твір будь-якого обсягу, і поема у нашому розумінні, а іноді під цим терміном розумілась поетична творчість взагалі. У контексті, проте, ренесансної теорії основну роль в ідентифікації жанру відіграє навіть не сам термін, а формальні ознаки жанрової форми: віршовий розмір, стилістичне оформлення, структурні особливості. Феофан Прокопович трактує епіграму насамперед як жанр "інтелектуальної" поезії і особливо пильно розглядає сутність концепту, дотепу, а про метричні особливості жанру не згадує зовсім. Митрофан Довгалевський, не оминаючи своєю увагою дотепної клаузули, наголошує: епіграма "називається поемою, бо тепер її пишуть переважно у гекзаметрах чи пентаметрах або тільки у гекзаметрах".

Ще один аргумент. Вся друга книга "Поетики" Феофана Прокоповича, де розглянуто змістоутворюючі категорії поетичної творчості, які лише перелічені у вступі загальної поетики, побудована на матеріалі епічного жанру (книга II, розділи I-IX, с.386-432), у той час як Митрофан про епос говорить майже побіжно, як про жанр курсу поетики (книга III, розділ I, с.173-185), зате теорію епіграматичної творчості викладено ним аж на двадцяти шести

сторінках (розділ VII тієї ж книги, с.206-232). Для мотивації й унаочнення своїх тверджень про епіграму Митрофан наводить сто одну цитату, причому лише чотири з них належать Марціалу. Автором трьох епіграм, за свідченням Митрофана, є Феофан Прокопович, багато польськомовних творів. Цікаво, що серед інших прикладів автор поетики цитує одну епіграму, написану українською мовою. Як бачимо, Митрофан Довгалевський не обмежується лише новолатинською творчістю в процесі розробки теорії епіграматичного жанру, що виразно свідчить і про особливий інтерес дослідника до епіграматичної поезії, і про популярність даної жанрової форми. Поглиблена розробка теорії епіграми й широка ілюстрація її особливостей за допомогою творів, написаних трьома мовами, лиш малу долю котрих становлять вірші "класика" епіграми Марціала, переконливо свідчать, що вже у середині XVIII ст. епіграматична поезія перестала бути в Україні "чисто" ренесансною, тобто наслідувальною щодо античного мистецтва, а розвинулася у повноправний жанр – органічну складову частину літературного процесу українського барокко.

Не підлягає сумніву, що теоретики Києво-Могилянської академії були ознайомлені з особливостями розвитку літературного процесу на Україні, починаючи від найдавніших пам'яток письменства. Комплекс ідей, які в основних рисах були викладені ще в писемних пам'ятках давньоукраїнських часів – літописах, агіографічних збірниках місцевого походження тощо, – лишався сталим протягом століть, бо ж відображав і відстоював етнічну самобутність української нації (з поправкою на суспільні запити моменту). Знайомство з висновками ренесансної теорії, з процесом засвоєння західно-європейською літературою окремих жанрів античності та адаптації цих форм для вираження нових світоглядних ідей, безперечно, дало ученим академії поштовх до глибшого розуміння тих змін, які відбувались в українській літературі. Спроби узгодження рекомендацій західноєвропейських теоретиків, викладених у нормативних курсах, з особливостями літературного процесу в Україні (хоча, можливо, з цілком прикладною, скажімо, дидактичною метою), спричинили появу теоретичних концепцій українського літературного барокко, а в

ширшому плані – зародження теоретичних знань про літературу України.

Поява в кінці XVIII ст. "Енеїди" Івана Котляревського була закономірним явищем неперервного розвитку полілінгвальної літератури України. Цей твір став винятково вдалим результатом пошуку відповідної форми для втілення особливостей ментальності української нації, котра на той час переживала один з найбільш бурхливих періодів своєї еволюції – період становлення національної самосвідомості. А сам факт появи цього унікального своєю національною своєрідністю твору майже як наслідку теоретичних розробок вчених Києво-Могилянської академії в галузі синтезу формальних особливостей епічного жанру та виражальних засобів епіграми є переконливим свідченням, що бароккові тенденції київських поетик закорінені в етнічно самобутній культурі України.

Людмила Софронова

КИЇВСЬКИЙ ШКІЛЬНИЙ ТЕАТР: ПОЕТИКА ОБРЯДУ І ПОЕТИКА ДРАМИ

Київський шкільний театр – перехрестя багатьох напрямів розвитку української культури. На його сцені видовищне мистецтво в східнослов'янській культурі, яке до того належало лише до низових форм, одержало свої права. Нагадаймо, що ще Г.Сковорода в діалозі "Вдячний Єродій", називаючи бесіди про царство людське "царським театром", "дивним видовищем", "благородним глумом розмислу", писав: "Всіляке видовище веде за собою нудьгу і огиду, крім цього"[1]. Це не випадкова фраза, в ній – данина чи знання традиції.

Цей театр – центр пересічення міжслов'янських зв'язків. На собі він випробував вплив польської культури, під її впливом формувався. Багато сюжетів польського театру переселилися на українську сцену, від польських майстрів було успадковано мистецтво прямої побудови драматичного сюжету, алфавіт емблем і алегорій. Сам же український театр зіграв вирішальну роль у становленні московського шкільного театру. Перша його п'єса "Жахлива ізміна сластолюбивого життя", "найвірогідніше була привезена з Києва або складена одним з професорів-українців"[2]. Зі шляху, наміченого цією п'єсою, московський театр не зійшов і постійно підкріплювався українським досвідом.

Київський театр – це і максимально повне втілення поетики українського барокко. Як писав В.М.Перетц, "очевидно – і ми повинні зважати на це – в самій побудові і розміщенні дії, в прийомах її сценічного втілення були такі елементи і такі сценічні засоби і

© Людмила Софронова, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Ук ˜ ське ба кко. К., 1993

прийоми, які впливали на глядачів, навмисне чи ненавмисне (і ми схильні думати, що швидше навмисне), збуджували уяву глядачів, викликаючи у них естетичні емоції театрального плану'[3]. Ці елементи, сценічні засоби і прийоми були барокковими елементами, засобами і прийомами. Разом вони створювали одну з перших спроб утвердження барокко в східнослов'янській культурі.

Бароккова поетика виявилася не лише у виборі формальних засобів. Її дія поширювалася не тільки на зовнішню структуру цього театру, вона проникала в глибину, визначала його смислові позиції, доходила до пластів, схованих як від творців театру, так і від його дослідників, тому що це були пласти, які не втратили зв'язку з архаїчними художніми структурами. Тут поетика театру зіткнулася з поетикою обряду, що посилило дію бароккової поетики.

Між обрядом і театром, який щойно зародився, виявилися глибинні аналогії. Обряд підтримав театр, не наклавшись на нього повністю, залишивши місце формам дидактичним і чисто розважальним. Вони не суперечили загальному контуру поетики барокко, для котрого не зникало значення поняття ars sacra, яке провідною вважало позицію сакрального і світського, в формах якої здійснювалися християнізація культури XVII – XVIII ст. і її секуляризація. Обряд і театр вступили у контакт у межах шкільної драми, контакт, збагачений багатьма протиріччями.

У природі будь-якого театру таїться обряд, драматична дія і обряд зливаються. Ядро, першооснова всілякої драми – це обряд. Шкільна драма не сховала його в художніх формах нового часу, в складних сюжетних конструкціях. Навпаки, як на формальному і семантичному рівнях, так і в характері входження в культурне середовище вона прямувала до обряду. Саме це особливо визначило характер українського театрального барокко, саме це виявилося в природі шкільної драми.

В кожному обряді є ігрове начало, театральні елементи: рух, жест, слово. Обряд став основою для розвитку ранніх театральних форм. Вони поступово відривались від обряду, втрачали свою сакральність, переходили в світ, незалежний від вірувань і ритуалу. Шкільний театр на якісно новому рівні повторив, природно, з

більшою кількістю інновацій, процитував ряд, відновив архаїчний зв'язок між обрядом і театром, і в жанрі містерії продемонстрував можливість їх максимального зближення. Містеріальний театр повернувся до витоків, спільних для всієї театральної культури. Східнослов'янському, українському театру він був невідомий, відлуння його можна знайти лише в "переддрамі", "передтеатрі"[4]. Цей театр орієнтувався на обряд християнського богослужіння, спираючись при цьому на західнослов'янський досвід, але, ніби відчуваючи високу значимість свого зв'язку з обрядом, він очищав цей досвід від сили художніх нашарувань, зводячи його в першу чергу до первозданного вживання в обряд і не відразу трансформуючи його. Як святкові служби відтворюють смисл великих свят, повторюють, згадують Різдво, Великдень, як будь-яка служба на протязі церковного року вбирає в себе круг значень всього літургічного циклу, так основні уявлення шкільного театру – містерії ідуть за літургією, стають слідом за нею в ряді спогадів головних подій священної історії. Вони поширюють їх, не тільки зливаючи театральну дію з біблійною оповіддю, – так великодня містерія "Дія на страсті Христові списана" розпадалась на епізоди страстей Христових, включала в себе старозавітні образи й мотиви (Каїн і Авель, жертва Авраама, Йосиф Прекрасний, Йов багатостраждалець). Вони надають форму, що наближує їх до літургії, – це зближення починається з поширених назв містерійних п'єс. Інколи містерії наближаються до теологічного трактату. Пропонувалося сприймати їх так само урочисто серйозно, як і церковну службу[5].

Шкільний театр був тісно пов'язаний з церковним обрядом. Він ніби вторував службам, безпосередньо залежав від церковного календаря і не був вільним у виборі жанрів, ритуально повторював їх на свята. Ці повторення, містерії, прагнули до сакрального простору культури і втягували в нього весь шкільний театр, позбавляючи його розважальності і повертаючи первинне обрядове, міфологічне значення. В такому вигляді театр міг бути засвоєний культурою, що не визнавала права видовищності бути високим мистецтвом.

Пов'язаний з обрядом, театр поряд із іншими мав властиві обряду риси. Як і обряд, він не вибирав ні місця, ні часу дії. Вони

були зафіксовані традицією, хоч і запозиченою. Шкільні вистави не повторювались час від часу, а з рухом церковного року описували свій власний круг: великодня драма – різдвяна – мораліте на масляну. Цей круг переривався дидактичними п'єсами з нагоди кінця навчального року. Подібно до обряду театр мав визначене місце виконання. Він не виїжджав на гастролі, як світські трупи, не переносив постановок. Його актори не грали в різних приміщеннях. Він мав спеціальний локус – школу. Як обряд, цей театр був мистецтвом стабільним. Він не залежав від смаків публіки. На її вимогу не можна було повторювати п'єсу, "дописувати" сюжети, змінювати сценічний простір. Містеріальний театр майже не сприймав нових віянь. Це був "бідний" театр. Відчуваючи зв'язок з церковним обрядом, він не наважувався будувати власний художній простір, але і не міг перенести на сцену сакрального простору храму, імітувати його. Тому він вибудовував у слові і влаштуванні сцени модель світу і в ній розміщував містерійних персонажів. "Драма з універсальними амбіціями вимагає або відкритої сцени, великого простору, або – порожньої сцени, яка також може узагальнювати значення"[6]. Київський театр віддавав перевагу останньому.

Час містерії, як і час обряду, – не історичний час. Вона відбувається тепер і завжди. Місце її дії не зводиться до якоїсь географічної точки. Вона твориться в світобудові. Містеріальний театр, на відміну від театру наступних століть, не приховував свого головного призначення – моделювати картину світу. В цьому – одне з основних завдань обряду. В ньому нема протиставлення театрального макро- і мікрокосму. Містерія вміщає в себе весь світ, нічого не залишаючи за своїми межами, не деталізуючи його. Вона, однак, створює концепцію світу. Цей театр відтворює християнську космологію, систему цінностей, до володіння і засвоєння якої прагне кожний член християнської общини. Так у "Царстві Натури Людської" вибудовується практично закінчена картина світу: звернення Люцифера, створення людини, перебування її в раю, райські змагання, глибини пекла, торжество Смерті. В "Слові про збурення пекла" показано пекло, яке протиставляється раю. Навіть в інтермедії "Про Максима, Грицька

і Дениса протиставлені яруси світу з являються комічним персонажем уві сні. Так сміховий світ українського театру не відривається від вирішення і його головного завдання – відтворення образу світу.

В усіх українських містеріях по горизонталі також розміщуються окремі епізоди священної історії, що в ціннісному відношенні орієнтуються по вертикалі, виявляючи парадигму основних, "вічних" значень. Їх і пропонувалося засвоїти глядачеві, слухачеві. "Будь-яка сцена, будь-який розділ середньовічної драматургічної гри (і бароккової містерії – *Л.С.*), що виросла з богослужіння – частина єдиного, завжди одного і того ж ланцюжка: це велика драма, початком якої є створення світу і гріхопадіння, кульмінацією – олюднення Христа і страсті Христові, кінець, що чекається у майбутньому, – це друге пришестя Христа і Страшний суд"[7]. Можна також стверджувати, що шкільний театр ставив одну і ту ж п'єсу, прикладом чого може бути трансформаційний ланцюжок, що складається з "Царства Натури Людської", "Торжества Єстества Людського", "Свободи, від віків вожделенної", "Трагедокомедії" С.Ляскоронського.

Не людина була метою відтворення в художньому світі містерії. Не характер, не психологічний його портрет, а світ в цілому, його контури й початки – ось мета містерії. Шлях людини в цьому світі накреслював інший жанр – мораліте. В "Свободі, від віків вожделенній" людина крокує від гріха до розкаяння. Розкіш, Світ, Фортуна, Час долають Натуру, але її рятує добровільна жертва Ісуса. Обряд також націлений не на учасників, а на вищий зміст, який складається зі слів та дій, що ритуально повторюються, на образ світу. Ці дії і слова не індивідуальні і не оригінальні. Вони повторюються, їх можна і потрібно передбачати і передчувати. Слово і дія вибудовують світ, знову і знову повторюють вічні істини і в шкільній драмі. Їх персонажі, як і учасники обряду, продиктовані. Вони зводяться до мінімального списку. Їх слово адресовано глядачеві, слухачеві. Між собою вони майже не вступають у дію. Вони тільки ставлять запитання, відповідати на які належить глядачеві. Діалог у містерії – основний тип спілкування персонажів. Так само і обряд, якщо має словесну частину, обов'язково включає серію запитань і відповідей. "В цьому запитально-відповідальному

діалозі, що часто невіддільний від загадок і відгадок, ормується сценарій ритуалу і складається форма його опису"[8].

Шкільний театр, виконуючи правила поетики обряду, займаючи місце в ряду варіантів однієї єдиної вічної містерії, ні в якому разі не наближався до вимислу. Як у книзі, суспільство того часу прагнуло і в театрі бачити істину і не погоджувалося на вимисел. Тоді здавалося чимось неймовірним придумувати щось про найвищі цінності, тим більше показувати це на сцені. Одна заборона накладалася на іншу, і театр повинен був балансувати в цій зоні заборон. Його уявлення не були поетичним вимислом, але і не володіли абсолютною істиною. Говорячи про сакральне, виносячи його на сцену, театр прагнув злитися з ним, навіть інколи співпадав, але остаточно ним не ставав. Віднести його до розряду чисто сакральних феноменів не можна було, так само, як зарахувати до явища рекреативної культури, хоч цей театр мав можливість виходу в світське мистецтво, яким не користувався (наявність цього права було очевидним для всіх)[9].

Найпоширеніша шкільна вистава – містерія, навколо якої вибудовувалася вся її жанрова система, – не була ритуалом, хоча і тяжіла до нього. Це була ритуалізована форма художнього, театрального сприйняття смислу буття і пропозиція цього сприйняття суспільству. Воно щодо ритуалу займає те ж положення, що і ритуалізована поведінка – до ритуалу. Як пише В.М.Топоров, воно "балансує на грані з профанічним, хоча б непрямо і негативно означає цю грань, а в деяких ключових точках безпосередньо реалізує свою протиставленість сфері профанічного"[10] . Так і містерія коливається між сакральним і світським, як у середині себе самої, так і щодо свого середовища. Це коливання – домінанта її природи, яка підтримується всезагальною барокковою тенденцією до контрасту і антитези. Воно стає знаком взаємовідношення обряду і театру, набуває форм, властивих барокко, посилює їх. Бароккова поетика набуває глибини і виявляється зовсім не поверховим запозиченням чужого художнього досвіду. Це зримий приклад ідеального збігу, коли відбувається сприйняття того, що сприймається.

Коливання між сакральним і світським реалізується в опозиції:

теорія – художня практика. Містеріальні цикли, як відомо, утворюють ядро в українському шкільному театрі. Вони розвинуті більше, ніж інші жанри, від них залежать і з ними часто пов'язані мораліте. "Дія на Різдво Христове" подає "злочин душі людської, ради гріха смерті її ж ради спасіння Бог послав сина свого єдинородного..." На них засновуються агіографічні і старозавітні драми. Так у п'єсі Лаврентія Горки "Йосиф Патріарха" кожна дія "являє Йосифа в образі Христа, сина Божого": "Иосифъ молящийся прознаменова Христа во вертоградѣ молитву творяща", Йосиф же "связанний быенний и окованный – образ бысть Христа страждущаго", "в темницу же возверженний прообрази Христа, сошедшаго в преисподняя страни земли".

Дуже складні принципи взаємодії основного, єдиного сюжету і його варіантів у мораліте, агіографічній драмі, не розроблялися керівництвами з поетики, хоча загальним місцем теорії XVII – XVIII ст. і досліджень культури цієї епохи є твердження, що поетика визначає, задає і породжує текст культури барокко. Загальновідомо, що автори драми залежали від теорії, від правил. Але теорія і правила стосуються зовсім іншого поля культури – світського, в яке шкільний театр так і не ввійшов. Сакральні сюжети, способи їх подачі не попали до зони регламентації творчості шкільних драматургів. Автори українських поетик постійно роздумували про драматичну поезію, героя, вимисел, про збудження страждання, поняття цільності сюжету, про влаштування античної сцени. "Хоч на Україні XVII – першої половини XVIII ст. практикувалася головним чином духовна драма... професори Києво-Могилянської академії в своїх курсах викладали теоретичні принципи, закони і правила цілком світської драматургії античності, "відродженої" в учено-гуманістичних гуртках Ренесансу"[11]. Так у театральній теорії негативно позначалася грань, що відділяє театр містерії від профанічної культури.

Другий спосіб взаємодії з профанічною культурою був знайдений цим театром щодо сміхового начала. Тут протиставлення профанічному реалізовувалось безперечно. Коливання між сакральною і рекреативною функціями мистецтва, їх зближення і моментальне розведення в межах одного тексту – домінантна ознака

природи українського шкільного театру. На українській сцені здійснювався знаменний для всієї європейської культури процес, усвідомлювалось, що "все справді велике повинно включати в себе сміховий елемент"[12]. Цей сміховий елемент на шкільній сцені створювався завдяки традиційним фольклорним сюжетам, їх співвідношенням з високим змістом власне драми і викликало, за визначенням В.Я.Проппа, "комізм схожесті"[13], що не перетворювало його в театр світський, але на якийсь момент відводило від обряду. Слід відзначити, не завжди. Інтермедії інколи шукали і знаходили свої моменти стикання з обрядом і якісь його елементи всотували в свою комічну природу. В них, як і взагалі в слаборозвинених театральних формах типу нищенських віршів, можна уловити прив'язаність до обряду не тільки в часі виконання. Так у "Воскресенських віршах" (опубліковані В.Перетцом)[14] тема Великодня ведеться в сміховому плані (пор. risus Pashalis), але вирішується через ритуальний харч, що неодноразово описується, вихваляється, протиставляється пісному, а не, наприклад, через постійний топос радості природи. В "Пролозі на Воскресіння Христове"[15] зображується, як люди не йдуть до церкви, а стережуть паску, і це не засуджується, адже вона всіх веселить. Ритуальна їжа наділяється величезними можливостями – "велика перепічка" допомагає втекти від коси Смерті. Обряд через один з основних його елементів непрямо виступає не у містеріях, а в малих театральних формах, паратеатральних, і форми комічного нагадують про обряд.

Інколи інтермедії в трансформованому вигляді доносять відгуки іншої обрядовості, наприклад, масляничної. М.С.Тихонравов вважав, наприклад, що циган, який продає коня, – типовий інтермедійний персонаж, – походить від масляничних ігор, отже, він також обрядовий. Ця фігура, як і багато інших інтермедійних персонажів, – явно не побутового плану.

Коли інтермедія будується таким чином, що вказує на місце комічного в системі цінностей, – воно співвідноситься з нижнім ярусом картини свту і, відповідно, ніяк не порушує його образу, створеного серйозними сценами, а добудовує його. Досить назвати інтермедійні сцени за участю чорта. "В світі, що поділений між

царством Бога і царством сатани, комікa і бурлеск при всій самодостатній цікавості відносились до демонологічної області, були набутком людини, що втратила божественну благодать"[16]. Тому, дотримуючись встановлених меж, їх персонажі не переступали межі, що відділяла сакральний світ від профанічного, який міг набувати і загрозливого вигляду сатанинського світу. Так інтермедія ставала органічною частиною містерійної драми, а не розвагою, відпочинком від високих містерій.

Очевидно, існують й інші риси, що засвідчують зв'язок шкільного театру з обрядом. Всі вони формують цей театр як явище, що належить не до якоїсь субкультури, а як пограничний феномен сакральної культури. Досить згадати церковні співи, які входили до театрального тексту містерій. Не гублячи зв'язку з обрядом, оформлюючи його в правилах з нової бароккової поетики, шкільний театр демонстрував плідну зустріч двох поетик: поетики обряду і поетики барокко.

---

1 *Сковорода Г.С.* Благодарный Еродий. – Соч.: В 2 т. – М., 1973. – Т.2 – С.124.

2 *Еремин И.П.* Возникновение театра и драматургии // Лекции и статьи по истории древней русской литературы. – Л., 1987. – С.190.

3 *Перетц В.Н.* Театральные эффекты на школьной сцене в Киеве и Москве XVII и начала XVIII веков // Старинный спектакль в России. – Л., 1928.

4 *Топоров В.Н.* К происхождению древнегреческой драмы: вопрос об индоевропейских истоках // Симпозиум по структуре текста: Предварительные тезисы и материалы. – М., 1979.

5 *Lewin P.*. Religions aspects of Ukrainian School Drame // Studia Slavica. Medievalia et Numanistica. Riccardo Piccio dicata. –II. – Roma, 1986. – С.429-430.

6 Slawińska I. Otlezytywanie dramatu // Problemy terii dramatu i teatru. – Waszawa, 1988. – С.73.

7 *Ауэрбах* Э. Адам и Ева // Мимесис. – М., 1976. – С.168.

8 *Топоров В.Н.* "Поэма без героя" в ритуальном аспекте // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. – М., 1989. – С.17.

9 *Софронова Л.А.* Русский театр эпохи барокко и средневековье. – В печати.

10 *Топоров В.Н.* О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и паннелитературных памятниках. – М., 1988. – С.53.

11 *Наливайко Д.С.* Київські поетики XVII – початку XVIII ст. в контексті європейського літературного процесу // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI – XVIII ст.– К., 1981. – С.189.

12 *Бахтин М.М.* Из записей // Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С.339.

[13] *Пропп В.Я.* Природа комического у Гоголя // Русская литература. – 1988. – №1. – С.29.

[14] Опубл.: *Перетц В.Н.* К истории польского и русского театра // Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук (ИОРЯС). – 1909. – Кн.1.

[15] Опубл.: *Перетц В.Н.* – ИОРЯС. – 1910. – Кн. 4.

[16] *Даркевич В.П.* Народная культура средневековья. – М., 1988. – С.118.

Микола Сулима

ДО ПИТАННЯ ПРО БАРОККОВІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОЇ ШКІЛЬНОЇ ДРАМИ XVII – XVIII ст.

Українська шкільна драма останнім часом активно вивчається. Те, що було знайдено, опубліковано й досліджено М.І.Петровим, В.М.Перетцом, І.Я.Франком, В.І.Рєзановим та ін., переосмислюється, доповнюється, аналізується з урахуванням нових літературознавчих методів.

До сталих жанрів бароккової драми, – а саме такою є драма шкільна, – зараховують діалог, мораліте, містерію, міракль, а серед найпоширеніших мотивів виділяють каяття грішника, Геракл на роздоріжжі, "світ-театр", мінливість світу. У цій драмі є постійні персонажі – Смерть, Диявол. Майже в кожній роботі про бароккову драму ми знайдемо розмірковування про її живописність, матеріалізацію метафори в драмі, префігурацію, принцип відображення дії, передачу високого через низьке тощо. Незамінними джерелами сюжетів шкільних драм є Біблія й агіографічні твори.

Проте у вивченні барокко і, зокрема, бароккової драми є свої складності. Попри теоретичні трактати, в яких викладено нормативи для написання вірша, драми, промови, барокковий твір усе ж лишається перлиною неправильної форми, перлиною, не схожою на інші, що примушує не тільки перевіряти твір за допомогою підручника з поетики, а й виводити теорію драми з конкретного тексту. Тобто при існуванні загальних норм для написання в даному випадку драматичного твору доводиться виявляти додаткові індивідуальні ознаки кожної конкретної п'єси.

© Микола Сулима, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Ук аїнське ба кко. К., 1993

Спробую пояснити це лише на двох прикладах. першу зупинюся на проблемі часу в шкільній драмі. Вже доведено (Л.О.Софронова), що сакральна драма не дотримується вимог теорії щодо часу. І все ж цікаво простежити, як же драматурги оперують "вічністю".

Відомо, що в основі теорії європейської бароккової драми взагалі й української зокрема лежали трактати Арістотеля, Ю.Ц.Скалігера, А.Доната, Я.Массена, Я.Понтана. Ще В.Резанов відзначав, що "з шкільною теорією київські драматурги так що й не рахуються. Тільки Феофан Прокопович відтворить той тип драми, що його має на меті поетика, якої навчано в класі"[1]. Та інакше, мабуть, і бути не могло. Незважаючи на спадкоємність основних положень, які переходили з трактату в трактат, в поетики вносяться певні корективи. Скажімо, в поетиці "Lyra" (1696), в якій простежується виразна залежність від трактатів А.Доната і Я.Понтана, знаходимо запозичені саме в А.Доната вказівки на необхідну цільність сюжету, яка полягає в наявності початку, середини й кінця, і особливо підкреслюється тривалість подій, які відбуваються в трагедії, – на їх розвиток відводиться один день. Такі жорсткі рамки, звичайно ж, сковували й теоретиків, і драматургів. Тому теоретики драми борються з цим пунктом настанов, борються майже за кожну годину. Висловлювався проти часових обмежень дії Я.Массен. Я.Понтан вважав, що дія в драмі мусить тривати трохи більше, ніж один день. Трактат "Poetica practica Anno Domini 1648" говорить про те, що дія в комедії й трагедії повинна відбуватися протягом одного або двох днів. Цікавим є уточнення до цього правила: "якщо додати певну частину й третього дня, докору це не повинно викликати". Феофан Прокопович, вхопившись за Понтанове "трохи більше", радить доводити тривалість дії "до двох або трьох днів". (Таку ж саму боротьбу за час, до речі, вели німецькі, іспанські драматурги – зокрема Я.Бідерман, Лопе де Вега).

Я.Массен, щоб дати змогу драматургам вийти із скрутного становища, радив звертатися до біографії тих діячів, про яких співвітчизники вже дещо забули, або ж опрацьовувати ті біблійні сюжети, які описано побіжно, – це давало трохи більше свободи драматургам.

Наші драматурги, щоб укластися в часові рамки, вдаються до розповідей самовидців (Памво Беринда); у "Вѣршах з трагодіи "Христос Пасхон" Григорія Богослова" Андрія Скульського теперішній час представлено дійовими особами, минулий і майбутній – постають із розповідей. Йоанникій Волкович, перероблюючи драму "Христос Пасхон", звертається до послуг вісників, які й відіграють роль годинникової стрілки. У "Слові о збуреню пекла" застосовано прийом епозод+розповіді, що дає змогу охопити великий відрізок часу.

Цікавими є т.зв. "Уривки різдвяної містерії", які складаються з кількох сценок. В одній відбувається розмова Душі з Тілом. На особливу увагу заслуговує друга сценка. У ній показано події, які відбувалися протягом багатьох років, – тут ми чуємо скаргу Іоакима та Анни на бездітність, благовістування ангела про народження Матері Божої Марії, після чого Анна дякує й виходить; лунає спів і Іоаким виводить на сцену Марію "в трох якобы лѣтех" (I, 177), поки вона "будет мешкати в церквѣ Соломоновой" (I, 178), Захарія покличе Іосифа, щоб заручити його з дівою Марією.

Ще складнішою щодо часових проблем виявляється великодня драма. Тут драматург мав справу з подіями, які, як відомо, аж ніяк не могли відбутися протягом одного-двох днів, адже глядачам показували і створення людини, і покладення Христа в домовину. Створення світу, райське життя людини, земне життя Ісуса Христа – все це тривало дусить довго: те ж таки визволення з пекла було, за Біблією, відкладене Богом аж за 5000 років; подорож волхвів тривала два роки... Отут і були незамінними алегоричні персонажі, покликані, з одного боку, схематизувати події Святого письма, і з другого, за словами В.І.Рєзанова, зробити все для того, щоб "ідея, якої зверхнім, пластичним втіленням була та чи інша алегорична постать іще дужче вплинула на публіку" (III, 11). Це давало змогу деяким драматургам вдаватися й до об'єднання різдвяної та великодньої історій, а то й розпочинати дію ще від часів занепаду поганства і встановлення християнської віри ("Анонімна різдвяна драма").

Особливо цінними для освоєння сценічного й драматичного часу були агіографічні сюжети, які включали в себе дії, страждання,

утиски, гоніння, мордування, смерть, чудеса святих (V, 4). Звісно, все це не могло відбутися протягом одного, двох чи трьох днів. Той же Олексій, чоловік Божий не жив удома протягом 17 років. Так само важко було й з показом чудес Богородиці – одні джерела кажуть, що їх було 96, інші – що 445 (тут, очевидно, ми стикаємося з великою екстраполянтністю того чи іншого дива, покладеного в основу такої драми).

Чистий арістотелівський час зустрічається здебільшого в драмі-мораліте, в історичній драмі.

Отже, як пише Л.О.Софронова, "барокко і його змішані форми привносили відчуття свободи в ставлення до канонів. Слов'янські драматурги були знайомі з різноманітними поетиками і, як правило, змішували їхні приписи. Синтез цих приписів і ліг в основу національного слов'янського театру"[2].

Не менш складною й цікавою є і т.зв. антична сторінка в українській шкільній драмі XVII – XVIII ст. Витоки її губляться, очевидно, там, де рутенці ділилися на дві групи – грецьку й латинську.

Ще В.І.Рєзанов звернув увагу на те, що в ставленні до античної спадщини серед західноєвропейських теоретиків драми та драматургів немає одностайності. Так тоді, коли одні західноєвропейські драматурги в античну римську форму ще вкладають аскетичні середньовічні погляди, скажімо, Я.Бідерман[3], для інших, зокрема для Я.Массена, античний матеріал уже обезцінився[4] ; з одного боку, спостерігається вірність принципам античним[5], з іншого – помітним є і "вільне ставлення до античної традиції" у Ланга[6]. В.І.Рєзанов говорить про існування двох течій у ставленні до античної традиції в польській теорії[7], а також про християнсько-католицьку й антично-класичну течії в німців[8].

В Україні ця проблема набула особливого загострення. Справа в тому, що під кінець XVI ст. тут спостерігається пожвавлення стосунків між греками й Південною Руссю, що вилилося в інтенсивне вивчення грецької мови в школах, появу підручників ("Адельфатес") та словників (Памво Беринда), листування грецькою мовою між греками й українськими церковниками та державними діячами. Саме в цей час на сцені з'являється драма Андрія

кульського, в основу якої лягла драма "Христос Пасхон" Григорія Богослова.

З 30-х рр. XVII ст. в Україні починається панування латині[9]. Якщо в передмові до Острозької біблії (1581) грецька й латинська мови ще стоять поряд, то в "Ключі царства небесного" Герасима Смотрицького (1587) спостерігаємо протиставлення грецької та латинської віри, хоча Христофор Філалет в "Апокрисисі" (1597–1598) підкреслює, що "мы не самою латыною, яко нѣкоторыє нас удают, але римского костела... блудами ся бридимо".

Маємо – з одного боку – переповнені іменами богів та героїв античних міфів (як грецьких, так і римських) поетичні твори Юрія Дрогобича, Павла Русина із Кросна, з іншого – антилатинські вірші в Загоровському збірнику, у творах Даміана Наливайка. Грецькі симпатії простежуються у віршах Герасима Смотрицького, в "Просфонимі", в граматиках Лаврентія Зизанія і Мелетія Смотрицького.

Важко сказати, яким було б ставлення до античності в Україні, якби у цій боротьбі перемогла грецька традиція, адже відомо, що грецька античність, зокрема, міфи, для самої Візантії була і джерелом розпусти, і джерелом мудрості. Скажімо, якщо в "Промові проти поганців" Афанасія Александрійського ми знаходимо повне заперечення античної культури, то в 22-й гомілії Василя Кесарійського "Про те, як юнакам черпати користь із поганських книг" (IV ст.) прочитується терпиме ставлення до літературних пам'яток античності[10]. Відомо тільки, що "Вѣршѣ" Андрія Скульського, в основі яких лежить, як уже мовилося, драма Григорія Богослова, писалися "для конкуренції з подібними польськими писаннями"[11]. Але висловлювання українських письменників щодо античності не дають підстав визначити, яка античність сприймалася ними позитивно, а яка – негативно. Здається, вже Іван Вишенський не диференціює грецьку й римську культури – вони обидві для нього поганські. Отож, як би ми не вчитувалися у відоме висловлювання письменника-полеміста про "комедійскоє и машкарскоє набоженство" з послання до князя Василя Острозького (1599), визначити, чи це була вистава, зорієнтована на грецькі норми, чи на римсько-єзуїтські – ще не зможемо: все це "прелесть художества языческого" (до речі, позиція Івана Вишенського в цьому питанні

дуже нагадує позицію Іоанна Златоуста, який у своїх гоміліях також засуджував театральне мистецтво). Трохи гнучкішій Кирило Транквіліон-Ставровецький. Він засуджує "ямбѣкус, трохеус, спондеус", але дозволяє зі своїх, писаних "сладкою мовою под метры" творів "творити... ораціи розмаїтіи часу потреби свои, хоч і на комедіях духовных"[12], хоча про характер комедій у нього не сказано нічого.

Слід, однак, відзначити, що візантійська традиція з української культури не була повністю витіснена. Вона ще відчутна в "Слові о збуреню пекла" (версифікація, відсутність алегорій), у т.зв. уривках пасійної драми, опублікованих І.Я.Франком і В.М.Перетцом в "Dialogus de passione Christi".

З утвердженням на українській сцені римсько-єзуїтської традиції чіткіше окреслюються й античні мотиви. Здавалося б, саме тепер мала б запанувати антигрецька тенденція. Однак цього не сталося. Скажімо, в "Різдвяній драмі", опублікованій В.І.Рєзановим (рукопис бібліотеки Ніжинського педагогічного інституту, № 179, XVIII ст.), ми зустрічаємося з Ветхим Вѣком, який замінює поганство, ідолопоклонство. Вихваляючи многобожність, Ветхий Вѣк перелічує свої володіння-храми:

В сѣм Дѣя, в том – Венера, в инных
инны боги (IV, 189).

Тут назвно Дѣя (тобто Зевса – грецького бога) і Венеру (римську богиню). До ряду поганських країн у цій драмі потрапили Вавілон, Єгипет. Сім мудреців кличуть на допомогу греко-римського бога Аполлона. Разом з тим Ехо говорить про "єлей з Рима-града" (IV, 194).

Таку ж еклектику спостерігаємо в "Declamatio de s.Catherinae genio" І.Левицького, Й.Дашкевича, Ів.Новицького та ін. (1703–1704): героїнею цієї драми є дівчина-еллінка. Ми бачимо її, коли вона спить, заколисана грецькими й римсько-італійськими богами. Цар Максентій поклоняється римькому богу Ермінію (Меркурію); хоча для диспуту він запрошує філософів з Єгипту, Греції, та їхні аргументи базуються на римському матеріалі.

У "Свободі" (1701) Натура просить захисту в поганських богів.

З'являється Іовѣш, який допомагає їй, і це означає її падіння (III, 155).

Характерним зразком використання в українській шкільній драмі античного матеріалу є п'єса "Олексій, чоловік Божий". Італійська богиня Юнона, яка вмовляє Олексія вибрати суєту мирську, між іншим, каже:

Парыс-троянчик, знаєш, щасливым был поты,
Поки моєй дознавал ласки и охоты
(V, 130).

Тобто виходить, що італійська богиня була покровителькою давньогрецького героя. Далі Юнона згадує, що Парис "мя на себе розгнѣвал за тоє, Же Венеры присудил явлъко золотоє" (V, 130). Насправді ж, як відомо, Парис розподіляв яблуко між Герою, Афіною й Афродитою (Венера у римлян) – богинями давньогрецькими, а дісталося воно богині римській. В "Ужасній измѣні" виступає Властолюбіє, створене Плутоном, тобто грецьким богом Аїдом...

Отож здебільшого античність – і грецька, і римська – в шкільній драмі має негативний відтінок. Як правило, вона символізує поганство. Наші драматурги, очевидно, були настільки захоплені боротьбою з античним поганством, що забули про поганство місцеве. Про нього згадав лише Феофан Прокопович у "Володимирі".

Драматурги також не пам'ятали ще про одного ворога православної церкви – католицизм. Лише в "Трагедокомедії" Варлаама Лащевського серед інших гонителів церкви – поряд із Нероном, Діоклетіаном, Севіром, Декієм, Трояном, Арієм, Лютером, Кальвіном – названо папу (IV, 140). Лає латинників також І.Некрашевич в "Исповѣді".

Тільки прискіпливий погляд І.Стешенка міг розгледіти в "Дѣйствіи на страсти Христови..." натяк на чвари, що панували в Україні в середині XVII ст., або натяк в "Олексії, чоловікові Божім" на події 1672 р., коли турки здобули Кам'янець-на-Поділлі, на які вказує В.Рєзанов.

Негативне ставлення до античності позначилося на сюжетному репертуарі. Українська шкільна драма, яка відмовилася від

античних міфів як джерела для сюжетобудування, по суті перетворилася на птаха з одним крилом.

У "Царстві Натури Людской" ми зустрінемо згадку про Київські Афіни, в "Ужасній измѣні" є вигук: "Музи Парнассу! в гусли ударѣте!" В.Рєзанов у рядках "Изрядноє от древних обретѣнно дѣло Хотяще непремѣннѣ сохранити цѣло", що в "Мудрості предвѣчній", вбачає уклін у бік давніх греків як творців драми (III, 22).

Але в боротьбі між теорією драми, яка давала, поряд із застарілими як на XVII – XVIII ст. порадами, цінні вказівки, і практикою духовно-релігійного та шкільного західноєвропейського й польського театру, перемога була не на боці теорії.

Отже, ці та інші моменти свідчать про неоднорідність бароккових процесів в Україні (мається на увазі, скажімо, неоднакова "експлуатація" античності в драматургії та поезії); про існування секулярної та конфесійної барокковості і про слабкі прояви першої на театральному терені; про певну тематичну обмеженість української шкільної драми, пов'язану з очевидним табу на античність, із забороною модернізації біблійних сюжетів, у зв'язку з чим не дістали розвитку, приміром, філософсько-теологічна драма, драма, в якій автор вдається до тлумачення біблійного сюжету в дусі сучасності; білою плямою залишилося оспівування діяльності вітчизняних державних діячів (пізня компенсація – анонімна "Милість Божа" та "Володимир" Ф.Прокоповича).

Разом з тим шкільна драма була добрим "класом" для вироблення необхідних навичок в обробці відомих історій, в конструюванні сценічного дійства, що дістане належний розвиток у XIX і XX ст.

І за це ми мусимо бути вдячні шкільній драмі XVII – XVIII ст.

---

1 *Рєзанов В.І.* Драма українська: 1. Старовинний театр український. – Вип.3. – К., 1925. – С.3. (далі, посилаючись на це видання, вказуватимемо в тексті в дужках римською цифрою вип., арабською – сторінку).

2 *Софронова Л.А.* Славянский театр на пути от барокко к классицизму (Польша, Украина, Белоруссия, Россия) // Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII вв. – М., 1989. – С.70.

Резанов В.И. К истории русской драмы: Экскурс в область театра иезуитов. – Нежин, 1910. – С.150.

4 *Там же.* – С.277.

5 *Там же.* – С.290.

6 *Там же.* – С.291.

7 *Там же.* – С.275.

8 *Там же.* – С.453-455.

9 Детальніше про це – у статті І.Я.Франка: Відгуки грецької і латинської літератури в українському письменстві // *Франко І.Я.* Зібр.творів: У 50-ти т. – К., 1981. – Т.30. – С.250-251.

10 *Фрейберг Л.А.* Античное литературное наследие в византийскую эпоху // Античность и Византия. – М., 1975. – С.13.

11 *Щурат В.Г.* "Христос Пасхон", львівські віршовані діалоги з 1630 р. // Привіт Ів.Франкові в сорокаліття його письменської праці. – Львів, 1916. – С.144.

12 Українська поезія. Кінец XVI – початок XVII ст. – К., 1978. – С.232.

Олекса Мишанич

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ДОБИ БАРОККО: ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ І ВИДАННЯ

Українське барокко – велика тема, що включає в себе нині різні ділянки гуманітарних наук, покликаних всебічно висвітлити універсальний "стиль епохи". Стосується він архітектури, образотворчого мистецтва, музики і, звичайно, мистецтва слова – літератури. Тільки у комплексному вивченні стане зрозумілим і очевидним внесок українців у становлення й розвиток цього європейського стилю, а відтак і з'ясується присутність України у культурному розвитку Європи XVI – XVIII ст.

Дослідження українського літературного барокко, окреслення його стильових особливостей почалося понад півстоліття тому, але склалося так, що результати цих перших і дуже перспективних досліджень дійшли до нас значно пізніше, власне, доходять тільки сьогодні. Саме барокко стало прикладом того, як заідеологізованість науки стає на перешкоді об'єктивному процесу пізнання, перекручує історію, робить її служницею готових догм і постулатів.

Чи не єдиною причиною негативного ставлення до літературного барокко протягом тривалого часу було те, що головним адептом дослідження цього стилю став відомий вчений-славіст професор Д.Чижевський, якому безпідставно приліпили безліч ярликів від "українського буржуазного націоналіста" до "антикомуніста". Навіть такий глибокий знавець давнього українського письменства, як академік О.Білецький, змушений був піддатися цьому тиску і негативно оцінити розділ про барокко в "Історії української літератури" Д.Чижевського, виданий 1956 р. у Нью-Йорку. Тільки

© Олекса Мишанич, 1993

 ISBN 5-7702-0572-5. Ук ˜ ське ба кко. К., 1993

як релікт антинауковості і дрімучого провінціалізму можна згадати сьогодні назви рецензій на цю фундаментальну працю Д.Чижевського – "Под маской объективизма или история украинской литературы по пану Чижевскому" (Дружба народов. – 1959. – № 1) або "Нові халдеї і старе шарлатанство" (Жовтень. – 1958. – № 11). Якийсь Йосип Куриленко у своїй рецензії спеціально зупинився на "доктрині" Чижевського про "українське барокко", котру пов'язав із "завданнями антирадянської пропаганди", з боротьбою "проти культури соціалізму і комунізму" і дійшов висновку, що Чижевський "використовує концепцію "українського барокко" для диверсії проти українського народу" (Жовтень. – 1958. – № 11. – С.147). Можна б ці слова нині й не згадувати, але вони є показовими для свого часу, свідчать як про ставлення до стилю барокко в давній українській літературі, так і до визначних дослідників цього стилю. Розчищення цього намулу, переборення стереотипного погляду на барокко як на своєрідну українську контрреформацію, забаву укаїнської церковної і світської еліти, регрес у літературі – одне з першочергових завдань нинішнього літературознавства.

Написані й видані у тривожний для Європи час, праці Д.Чижевського "Український літературний барок", ч. 1-3 (Прага, 1942-1944), як і його "Історія української літератури" (Прага, 1942) та пізніші численні статті не дійшли до України, не відіграли тієї ферментуючої ролі, яку могли б відіграти за більш сприятливих умов. Тільки тепер ми звертаємося до них і беремо з них те, що зобов'язані були взяти давно.

Користуюся нагодою поінформувати учасників Конгресу про те, що до 100-річчя з дня народження Д.Чижевського (1994) ми готуємо до видання книгу "Літературне барокко", до якої увійдуть відомі наукові праці Д.Чижевського про барокко в українській, російській і слов'янській літературах. Фобія Чижевського відходить у небуття.

Історії української літератури, починаючи від "Нарису" 1945 р. і до восьмитомної 1967–1972 рр., проблему барокко обминали, періодизація літературного процесу у них здійснювалася за історичним принципом – за століттями і за зміною соціально-

економічних формацій. У першому томі нової "Історії української літератури" у двох томах (1987) збережено попередню періодизацію, але у виствітленні літератури XVII – XVIII ст. проведено наскрізну бароккову лінію; цей період характеризується переважно як доба барокко. Розквіт стилю барокко припадає на період від 20-х рр. XVII ст. до середини XVIII ст. В цей час барокко – панівний і визначальний стиль української літератури. Він простежується у всіх своїх різновидах і проявах: "високе" (аристократичне, двірське і церковне), "середнє" і "низове" барокко, що виражало смаки й художні уподобання різних шарів тодішнього громадянства. Очевидно, більшої уваги заслуговує "козацьке барокко", як і вся духовна культура козацької України.

Українська література цього періоду включається у загальноєвропейський стиль барокко, що побутує у своєму східнослов'янському варіанті, підхоплюючи й розвиваючи одночасно і ренесансні ідеї. Бароккова лінія розвитку української літератури XVII – XVIII ст. буде чіткіше простежена й підсилена у другому виданні "Історії української літератури".

Варто нині ще раз звернути увагу на періодизацію історії української літератури, запропоновану Д.Чижевським, за якою вся українська література XVII – XVIII ст. окреслюється одним розділом – "Барокко", тобто всі літературні пам'ятки від культурно-національного відродження 20–30-х рр. XVII ст. і до Сковороди та "Історії русів" вкладаються у рамки стилю барокко. Ні класицизм, ні просвітительство у XVIII ст. в Україні не мали якихось помітніших досягнень, навіть у другій половині XVII ст. письменство розвивалося у річищі традиційних форм і образно-стильових здобутків попередньої доби. Якщо колись нова історія української літератури писатиметься не за історичними періодами, а за стилями, як це свого часу зробили М.Гнатишак і Д.Чижевський, то оптимальним варіантом періоду барокко можна буде визначити XVII – XVIII ст., тобто період від Івана Вишенського до Григорія Сковороди.

Після Д.Чижевського першим до проблеми літературного барокко в Україні звернувся І.В.Іваньо. Його стаття "Про українське літературне барокко" (Радянське літературознавство. – 1970. – № 10)

започаткувала нове наукове дослідження цього стилю, була стимулом до подальших робіт на цю тему. І.В.Іваньо провів велику історіографічну роботу, подав естетичну й історико-літературну оцінку стилю барокко, ввів українське літературне барокко в контекст бароккового стилю російської та інших слов'янських літератур, намітив шляхи дальшого дослідження української бароккової літератури як цілісної системи, складової частини художнього процесу. На жаль, учений не зміг віддати належне першовідкривачеві цієї теми Д.Чижевському, над яким у той час ще тяжів привид українського буржуазного націоналізму.

Значним здобутком у дослідженні українського барокко стала праця Д.С.Наливайка "Українське барокко в контексті європейського літературного процесу XVII ст." (Радянське літературознавство. – 1972. – № 1). Д.С.Наливайко дослідив інтернаціональний контекст української літератури барокко, показав її не лише сприймаючою стороною, а й активним чинником в утвердженні стилю барокко в літературах східно- і південнослов'янської спільності.

Певним етапом у дослідженні українського барокко можна вважати збірник наукових праць "Українське літературне барокко" (Київ, 1987), що його підготував відділ давньої української літератури Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка АН України як один з чергових томів своїх наукових праць. Не будемо оцінювати цієї книги, – хай це роблять наші колеги-спеціалісти, але вважаємо її добрим початком, стимулом до подальших поглиблених монографічних і колективних студій.

Ми не схильні об'єднувати всі дослідження українського бароккового письменства XVII – XVIII ст. під однією назвою "барокко". Барокко – це стиль, який має свої виразні особливості. У різних пам'ятках він проявлявся по-різному, до нього потрібний диференційований, конкретно-історичний підхід. Заслуговує уваги насамперед бароккова козацька історіографія, козацькі літописи. Майже зовсім поза увагою дослідників залишається бароккова проповідь, ораторська проза, видатними представниками якої були І.Галятовський, А.Радивиловський, Л.Баранович. Виразні бароккові риси має шкільна драматургія. Вона ще цікава тим, що найбільше

пов'язана з європейською шкільною драмою як місток між європейським і українським барокко. Вершиною української бароккової поезії є творчість Івана Величковського і Климентія Зіновієва. Велике літературне значення мають твори "низового", народного барокко, що складають масив сатирично-гумористичної, бурлескно-травестійної віршованої літератури.

І якщо всі ці твори досить добре вивчені на рівні їх змісту, як історико-літературні явища, то дослідження їх на рівні бароккового стилю – справа майбутнього. Потрібне їх нове прочитання, нове осмислення як художніх здобутків не лише на рівні змісту, а більше на рівні художнього образу і стилю. Тільки так можна створити нову, цілісну бароккову концепцію досить розмаїтого за змістом і багатого за жанрами українського письменства XVII – XVIII ст. Назріла потреба видання другого збірника наукових праць про українське літературне барокко, який бажано готувати об'єднаними зусиллями українських і зарубіжних вчених.

Дослідження літератури українського барокко може здійснюватись успішно лише за умови повного видання текстів пам'яток XVII – XVIII ст. Користуватися автографами і старими виданнями дедалі важче: потрібні нові, сучасні академічні видання давніх текстів, які будуть доступними не лише спеціалістам, а й широким колам читачів. На сьогодні у видавничій практиці вироблено кілька типів видань, які можуть задовольнити масового читача, проте не задовольняють повністю вчених. Ідеальним варіантом є серії "Пам'ятки української літератури" і "Пам'ятки української мови", у яких побачили світ інтермедії, байки, твори Івана Величковського, Климентія Зіновієва, Іоаникія Галятовського, зразково підготовлений збірник української поезії кінця XVI – початку XVII ст. Вийшло академічне зібрання творів Г.Сковороди у двох томах. У виробництві знаходиться збірник поезії XVII ст. Готуються збірники латиномовної і польськомовної давньої української поезії, корпус шкільної драми. Більшість же випущених в останні роки збірників, особливо поезії, – це лише матеріал для читання, тексти їх адаптовано або перекладено на сучасну українську мову, вони не можуть бути основою наукових досліджень. Бібліотека літописів, що її випускає вид-во "Дніпро" так само перекладна. Заслуговує на увагу

"Бібліотека української літератури , у якій вийшло чотири томи творів письменства XIV – XVIII ст. Бароккові твори містять томи "Українська література XVII ст." (1987) і "Українська література XVIII ст." (1983). У цих томах тексти так само передаються сучасним правописом, але вони можуть служити добрим дороговказом по літературі українського барокко, містять основні тексти.

Варто згадати започатковану в Америці "Гарвардську бібліотеку давнього українського письменства", яка містить факсимільні видання давніх текстів. В цій бібліотеці передбачено випустити майже всі головніші тексти пам'яток письменства XVII – XVIII ст. Давня українська література таким чином зможе дійти до вчених-медієвістів в усьому світі. Це не значить, що треба покладати надії лише на це реномоване видання і чекати його завершення.

Виданням пам'яток серйозно зайнялася Археографічна комісія разом з інститутом літератури ім.Т.Г.Шевченка АН України. У видавничих планах на 1991-1995 рр. – нові видання текстів XVII – XVIII ст., що є ключовими до розуміння стилю барокко. Це – і літопис Г.Грабянки, й "Історія русів", і корпус поезії та шкільної драматургії, і твори окремих письменників – Феофана Прокоповича, Стефана Яворського, Григорія Сковороди. Барокко, таким чином, стає одним із центральних вузлів у нинішньому освоєнні давньої української духовної культури. Синкретизм мистецтва барокко, – а у даному випадку йдеться про художні тексти, книжкове мистецтво їх оформлення, використання в образотворчому мистецтві і музиці, – сприяє всебічному підходу до нього спеціалістів різних галузей знань і розкриттю його значення як справді універсального стилю епохи, що не лише реалізував себе у свій історичний час, а й наклав помітний відбиток навіть на мистецтво XX ст.

Сьогодні у нашій літературознавчій термінології дедалі частіше при аналізі поезії XX ст. зустрічаємо визначення "барокковість поезії", "бароккові риси поезії", "бароккова образність" та ін. Не завжди ці терміни чіткі, часто вони прикладаються до ускладненої образності, химерно сплетеної думки, витонченої пластичності образу з релігійним забарвленням. Все це ніби й правильно, але

насправді таке поверхове розуміння барокковості досить далеке від свого первісного прототипу, справжньої бароккової поезії XVII ст., для якої образна вишуканість була органічною, випливала із поетичного світобачення і світовідчуття поета, його побожного ставлення до об'єкта своїх поетичних візій. Отже, бажано звертатись до першоджерел, заглиблюватись у першооснову поетичного мислення XVII ст.

Якщо поетична творчість доби барокко на рівні ідейно-художнього змісту вивчена досить повно, то на рівні образності, поетичної асоціативності, тобто бароккових поетичних структур вона ще залишається майже "землею незнаємою". Тому поряд із виданням текстів, поряд із історико-літературними оглядами цих текстів повинно йти глибинне дослідження образності і стилю бароккової української літератури, насамперед поезії і драматургії. Тільки тоді, коли буде достатньо вивчена першооснова, можна буде впевнено говорити про традиції цієї поезії, її модифікацію у нові часи. Нинішній український читач, навіть елітарний, не підготовлений до повного сприйняття, скажімо, бароккової поезії, він не здатний охопити того багатства образних асоціацій біблійного походження і релігійного змісту, яким володів пересічний читач XVII ст. Та поступово цей світ перед ним розкривається – до того йдеться. Бароккова література XVII ст., увійшовши у свідомість людини кінця XX ст., може стати одним із істотних джерел оновлення письменства, збагачення його стилю і образності. Ось чому такою актуальною є проблема всебічного наукового і художнього освоєння спадщини українського барокко.

Микола Корпанюк

ДО ПРОБЛЕМИ ЗАПОЧАТКУВАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛЮ БАРОККО В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

У невеличкій статті "О Лаврской Могилянской школе", надрукованій у часописі "Чтения в императорском Обществе истории и древностей при Московском университете" (1847. – № 6. – С.77-80), Михайло Максимович вперше ставить питання про стилістично-композиційне новаторство декламації Софронія Почаського "Євхаристиріон" (К., 1632). Учений підкреслює, що "особливість "Євхаристиріону" в тому, що він є майже першим віршованим вираженням тієї епохи, коли в нашу давньоруську (українську. – *М.К.*) писемність введена була тодішня вченість західноєвропейська, так багато забарвлена язичництвом чи поганством елліно-латинської старожитності. Ця вченість була сприйнята як зовнішня умова, необхідна для зростаня нашої освіченості. Але руський (український. – *М.К.*) розум тоді ж бачив і необхідність, і можливість усунути від неї все, що належало їй як вигадки розуму, непросвіченого Божою істиною, і перетворити її в свою, в християнську освіченість"[1].

Автор, як ми бачимо, акцентує увагу на тому факті, що українське письменство першої половини XVII ст., творцями якого були митці та науковці кола Петра Могили, перебороло ортодоксально-православну відчуженість від старих і нових європейських духовних надбань і творчо використовує їх в ідейному, тематичному спрямуваннях та поетиці, підпорядкувавши його все-таки нагальним потребам українського суспільно-культурного

© Микола Корпанюк, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Ук ˜ ське ба кко. К., 1993

життя на засадах православно-козацької ідеології. М.Максимович у цій статті побіжно порушує питання і про новаторське поєднання в творі Почаського словесного та малярського мистецтва, підпорядкованих основній ідеї: наочно відтворити історичне значення діяльності та реформ Петра Могили і його дітища – могилянської школи як кузні національної інтелігенції, вивести його родовід від римських імператорів.

В історично важливій праці "Южнорусская книжная старина" (1849–1850) вчений детально аналізує жанри панегіричної та геральдичної поезії кінця XVI – початку XVIII ст., визначаючи їх новаторство, позитивні та негативні вияви в історії розвою письменства. Він підкреслює важливий позитивний чинник-розробку героїко-патріотичної тематики ("Вірші на жалосний погріб... Петра Конашевича-Сагайдачного" Касіяна Саковича), висвітлення державної освітньої релігійної діяльності гетьманів П.Сагайдачного, І.Самойловича, І.Мазепи, митрополитів Михайла Рогози, Петра Могили, Варлаама Ясинського, архієпископа Лазаря Барановича в творах львівських, київських школярів і друкарів, поетів Памва Беринди, Тарасія Земки, Софронія Почаського, Олександра Митури, Олександра Бучинського-Яскольда, Стефана Яворського, Івана Орновського, Петра Армашенка, Пилипа Орлика; високомайстерну версифікацію в поезіях Івана Величковського, Стефана Яворського, Феофана Прокоповича.

Поруч із позитивними явищами, бароккова поезія, зокрема панегіричний жанр, викликає в дослідника сумнів через мову творів, написаних переважно польською та латинською, зрідка давньоукраїнською, що спричинювало, на його думку, елітарність цього та геральдичного жанрів, відрив поезії від життєдайних процесів, які знаходили відгук у творах інших жанрів.

У своїй праці М.Максимович до панегіричного жанру зараховує і "Просфониму" (1591) як попередницю "Євхаристиріона", "Мнемозини", відзначає бароккові елементи в "Треносі" Мелетія Смотрицького. Автор підкреслює, що наші давні письменники творчо використовували гуманістичні надбання культури Відродження та Реформації, втілюючи їх у конкретному національному матеріалі, таким чином забезпечуючи якісне зростання, патріотичну та

просвітницьку спрямованість своєї творчості. е все дає йому підстави об'єктивно оцінити значення панегіричної та геральдичної поезії (схвально відгукується про епіграми Герасима Смотрицького, Дем'яна Наливайка, Андрія Римші, Віталія Дубненського) у збагаченні жанрів і поетики, версифікаційного розмаїття, розширенні його перспективи.

Завдяки барокковій поезії, наголошує вчений (звичайно, не вживаючи цього терміну), античні герої, поетика стали надбанням нашої книжності. Даний крок письменників XVI – XVII ст. обгрунтовувався теоретичними курсами київських професорів у XVII ст., що дало змогу широко влитися нашому письменству в загальноєвропейське річище, сприяло культивуванню в ньому ідей Відродження, секуляризації літератури, поглибленню в ній суто художнього вираження. Зрештою, якісне піднесення рівня національного бароккового мистецтва стало поштовхом для поширення досвіду українських митців і науковців у Росії, Білорусії, Молдові, Сербії, Румунії.

Простежуючи генезу панегіричного жанру, Максимович відзначає, що у XVIII ст. він зазнає значної трансформації в бік сервілізму та промонархічної орієнтації. Поети "переважно працювали над панегіриками різним сановним особам, світським і духовним: і скільки руського (українського. – *М.К.*) таланту змарнувалося в них даремно"[2]. Польську та латинську мови заміняє російська. Адресатами стають російські царі та їх оточення – кати й руйнівники України. Все це дає Максимовичу підстави негативно оцінити творчість панегіристів цього часу, котрі відійшли від загальнонародних проблем та потреб і, по суті, схилилися на бік гнобителів нашого народу, руїнників національної культури. Він з гнівом пише: "Можна радіти, зрештою, що вся ця безумна улесливість, весь цей холодний риторичний, скляний блиск розуму та слова виражався по-польськи і по-латинськи, а не мовою південноруською"[3].

Такий присуд, напевне, зіграв вирішальну роль у скептичному, негативному ставленні до панегіричної, а через неї й всієї барокко-вої поезії України з боку наступних після Масимовича поколінь дослідників аж до Д.Чижевського. Та вдумливо вчитуючись у його

висновки, ми бачимо не заперечення панегіричного жанру як художньої літературної форми, а засудження ідейної позиції тих поетів, які сповідували утилітарний підхід до таланту, творчості. Аналізуючи панегіричну драму Михайла Козачинського "Марк Аврелій", він підкреслює високохудожнє поєднання в творі художнього слова із різними засобами сценічного творення: музики, танцю, світлових ефектів, циркових трюків, декорацій, рельєфного простору. Цим аналізом, як і аналізом "Євхаристиріона", "Милості Божої", Максимович підкреслює синкретичність жанру.

Учений першим звертає увагу дослідників на високу мистецьку вартість бароккової графіки Й.Щирського, Г.Левицького, Г.Тарасевича, чия творчість була навід'ємною частиною літературного тексту, виражала новітні пошуки гармонії між словом і малюнком, словом і барвою.

Підкреслення вченим трансформації жанру від патріотичного спрямування до сервілістичного – реалістичне, бо воно тісно пов'язане з історією відновлення та занепаду нашої державності, що болюче відбивалося на ідейних засадах поетів.

Звертає увагу дослідник і на поділ бароккового письменства на елітарну та загальнонародну літератури, відносячи панегірики та геральдичну поезію до першої. Незважаючи на ганьблення цих творів XVIII ст., він вводить її до активного набутку культурної спадщини, складової і невід'ємної частини національних надбань, заклавши, таким чином, реалістичні засади в науковій медієвістиці на ранньому етапі її становлення.

Із наведених фактів можна зробити висновок, що Михайло Максимович зробив вагомий внесок у дослідження та різнобічне вивчення тематики, поетики бароккового письменства, вплив на нього естетики Відродження та Реформації і значення цієї літератури для розвитку національної культури з кінця XVI – до першої половини XVIII ст. Його висновки – не канонічні, проте судження про композицію, поетику, рівень і мету засвоєння нашими поетами античної та фольклорної спадщини, культивування в панегіриках, геральдичних віршах героїко-патріотичної тематики є класичними. Все це дає підстави не забувати нам імені першопроходця, щоб реалістично відтворити історію вивчення барокко на Україні, яка

розпочалася ще р. з легкої та щасливої руки Михайла Максимовича – основоположника культурно-історичної школи в національному літературознавстві.

Висновок Максимовича про те, що "Мнемозини" були зерном, із якого на кінець 17-го ст. виріс цілий лісок панегіриків'[4], підтриманий К.Студинським[5], ним же і заперечений у розповіді про "Просфониму". Вчений підкреслює не самий факт зародження в нашому письменстві панегіричного жанру, а кількість поезій польською мовою в київському колі Петра Могили, з якого вийшли дві цікаві й плідні поетичні школи XVII ст.: київська та чернігівська польськомовної української літератури. У цьому випадку Максимович також має рацію, бо поетична творчість Митури, Беринди, Земки, Барановича, Величковського, Орновського – це яскраві надбання бароккового мистецтва.

Як бачимо, Максимович, не поділяючи висновків своїх православних попередників (Болховітінова, Борисова), вперше широко ввів у науку в Україні ту національну літературу, котра створювалася чужими мовами, як складову духовної спадщини нашого народу, випередивши в цьому і деяких наших сучасників. Такі висновки вченого мають вагоме методичне та методологічне значення, бо вони спрямовують дослідників на комплексний підхід до вивчення давніх пам'яток, на повернення нашій культурі втрачених авторів і їхніх творів, на скрупульозне дослідження взаємин українців з європейським світом упродовж багатьох сторіч.

---

1 *Максимович М.А.* Собрание сочинений: В 3-х т. – К., 1880. – Т.3. – С.708.
2 *Там же.*
3 *Там же.*
4 *Там же.*
5 *Студинський К.* Панегірик "Εὐξοnia веселобрмячая" // Записки Наукового товариства ім.Шевченка. – Львів, 1895. – Т.8. – С.3.

Петро Роланд

(Канада)

ІКОНОЛОГІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ РАННІХ ВІРШІВ СИМЕОНА ПОЛОЦЬКОГО

Пам'яті О.І.Білецького

Зв'язок між образотворчим та словесним мистецтвом сьогодні не такий явний, яким він був у минулому. Від раннього середньовіччя до XVIII ст. мистецтво маляра, різьбяра чи графіка та мистецьке слово поета вважалися проявами того ж самого явища й існували в плідному симбіозі. Написане слова давало натхнення малярові чи різбяреві, а малюнок, гравюра чи статуя бували стимулом до складання віршів, хоча б як напис-пояснення під образом або пам'ятником. Про це свідчить всеєвропейська популярність емблематичних книжок та іконологічних довідників від Мадріда до Москви[1].

Симеон Полоцький і його творчий шлях є яскравим прикладом проникання новолатинської бароккової культури в східнослов'янський літературний процес. Православний уродженець Білорусії (м.Полоцьк або поблизу нього), який називався до постриження в ченці Самуїлом Ситняновичем-Петровським здобув всебічне знання новолатинської та польської культури Ренесансу і барокко в стінах Києво-Могилянської колегії і єзуїтськяого навчального закладу у Вільні або Полоцьку. Симеон знайшов успішне застосування своїй освіті в Москві, де він став чи не найвпливовішим поширювачем бароккової літератури й культури в 1663–1680 рр.[2]

Серед жанрів західної поезії, які Полоцький опанував та запро-

© Петро Роланд, 1993

 ISBN 5-7702-0572-5. Ук ˜ ське ба кко. К., 1993

вадив у російській літературі, були емблема й віршований напис[3]. У великій збірці поезії Полоцького "Вертоградъ многоцвѣтный" знаходимо римовані двовірші під іконами. Крім цього, англійський дослідник творчості поета Антоні Гіппіслей довів велике значення емблеми як для окремих пізніших віршів поета, так і для алегоричного стилю його творчості взагалі. Міркування Гіппіслея розвинув науковець Жан Баптіст Бедау на підставі вибраних творів московського періоду діяльності Полоцького. Німецький літературознавець Бернд Угленбах бачить у підході Полоцького до емблематичного тексту коріння полеміки між прихильниками ніконіанських реформ церкви (Полоцький) та їх опонентами (Аввакум).

Російські науковці А.А.Морозов та Л.О.Софронова підкреслюють значення емблеми для слов'янськихлітератур взагалі, а А.С.Єлеонська, В.П.Гребенюк і Л.І.Сазонова звертають увагу на вплив емблематичної літератури на спосіб мислення поета та на його творчість. Ніхто досі не вивчав впливу емблематичної літератури та сучасної іконології на творчість раннього періоду діяльності Полоцького (до 1663 р.) як студента київських та єзуїтських учбових закладів або як учителя Полоцької братської богоявленської школи. Цей період також важливий у творчій біографії поета, бо виховання і лектура в ці роки заклали основу естетики і літературних навичок на все наступне життя Полоцького. Ознайомившись із його ранньою творчістю, ми можемо краще і повніше оцінити його зрілий літературний доробок[4].

У цій праці розглядається низка польськомовних творів Симеона, взятих з авторського рукописного записника "Pandecta seu Collecteana albo Zebranie rozmaitych skriptów notatie". Цей рукопис, який нині зберігається в Центральному державному архіві давніх актів у Москві (ЦДАДА, ф.381, № 1800), являє собою silva rerum, себто записник, і містить перші твори Полоцького: зразки "віншувань" – вірші на різні оказії та записи автора з лектури різних предметів. Твори, вибрані мною для аналізу, називаються "Siedmiu planet znaki i ich operatia następuja" f. 115/137 v.; "Miescięcy 12 Następuja" f.118/140 r.; "Ameryka" fol. 121/143 r.; "Widok żywota ludskiego" f. 115/137 v.; "Roskosz" f.113/157 v.;

"Pieszczota dziatek" f.43/60 v.; "Wściekłemi biegasz końmi kupidynie" f. 119/141; "Czasu odmiany i ronżość" f.118/140 v. – 119-141 r.; "Czterech cześci roku pogody" 117/139 v.; "Cztery żywioły i skutki onych" f. 117/139 v.

Науковці, які раніше вивчали ці вірші, звертають увагу на їхню алегоричність, пластичну і водночас загадкову образність, а також переплетення мотивів класичної та християнської міфології. Відзначаючи ці особливості, дослідники, проте, їх не пояснювали. Однак розшифрування їхнього значення і родоводу виявить важливі деталі авторської лектури, світогляду та літературного методу, що представить пізніші його досягнення в кращій перспективі. Вважаємо, що ключ до розв'язання загадкового характеру названих творів лежить у їхніх зв'язках із образотворчим мистецтвом, з емблематикою та іконологією[5].

Найяскравішим доказом зв'язку між деякими вибраними творами та іконологією є їхній словник. В "Siedmiu planet znaki i ich operatia następuja", творі, який пояснює вплив зодіака на характер народжених під даним знаком, автор пише в перших рядках: "Miesiąc na pierwszym niebie okręgu panuje / Bieg jego prętki tym się sposobem maluje", а в календарних віршах "Miesięcy 12 następuja" про місяць червень читаємо:

Junius

Rak w juniu, lub syn zimnej wody
Do sianokosu dosyć w nim pogody.
Myje ostrzygszy (sic!) welno nożnycami,
Które u niego, obacz, pod nogami.

Вірш "Widok żywota ludzkiego", змальовує діяльність, властиву кожному вікові людини, поділеного за традиційною схемою на п'ять періодів по шістнадцять років. Ця тема була популярною в сучасній авторові графіці, на що вказують авторські слова[6] (мал.1). В другому рядку тексту він заявляє: "Jako tu wydzisz rozliczn\ robotę", а в двадцять восьмому наказує: "Sceptir, infuły, zamki i filary / Patrz koniec maja. Tobie koniec mary". Ці рядки явно стосуються якоїсь ілюстрації, котра була для молодого поета джерелом натхнення. В поезії "Ameryka", в якій дається перелік корисних для людства

відкриттів, цілком ймовірно, є якась ілюстрація до лекції, бо читаємо:

"Kray Ameryki, przed tym nieznajony / Na twej tablicy masz wyobrażony".

У всіх вищеназваних прикладах такі наказові слова, як "patrz", "upatrz", "obacz" або звороти типу "tym się sposobem maluje" чи "Na twej tablicy masz wyobrażony", ведуть нас до єдиного висновку, а саме: дана поезія тісно пов'язана з гравюрою або ілюстрацією. Вони або пояснюють текст, або віддзеркалюють якісь мотиви, взяті з нього. Констатація цього впливу перевищує неможливість встановлення конкретного його джерела, оскільки сам факт залежності словесного тексту від іконології дозволяє нам краще розуміти його мистецькі особливості й значення.

Неможливість виявити джерело натхнення Полоцького не стосується всіх творів, які були названі. Джерела поезій "Pieszczota dziatek", "Roskosz" і "Wściekłemi biegasz końmi kupidynie" встановлені в моїй праці "Ut pictura poesia – Literary Pictorialism in Simiaon Połacki's Early Poetry", яка ще не вийшла з друку. Отже, перші два тексти залежать від емблем Йоахіма Камерарія та Андреї Альціаті, а останній належить до певної ілюстрації до твору "Il Trionfi" ("Тріумфи") Франческа Петрарки.

У випадку "Pieszczota dziatek" кватрен, який застерігає від надмірної батьківської любові до дітей, наводячи як приклад самку мавпи, яка задушує мавпеня в надто тісних обіймах, вдалося довести, що він походить з емблеми Камерарія "Caecus amor solobis". Тотожність сюжету ілюстративного мотиву та наявність збірки Камерарія в московській бібліотеці Симеона – це докази, що не залишають сумніву щодо походження цього тексту від твору німецького емблематиста. Схожість сюжету та ілюстративного мотиву ведуть нас до висновку, що "Roskosz" – це переплетіння двох емблем – "Mortem Dabit Ipsa Voluptas" Камерарія та "Sirenes" Андреї Альціаті.

Емблема Камерарія застерігає від негативних наслідків розкоші (мал.2). "Розкіш спричиняє смерть", – гласить епіграфія, а Альціаті попереджує про смертоносну принаду розпусниць ("Scilicet est doctis. Cum meretrice nihil", "Мудрим досить знати – із розпусницею ніякого діла не мати", – пише він). Обидва емблематисти використовують

майже ідентичний ілюстративний рисунок: на морській скелі сидять сирени, котрі грають на інструментах або співають, а в морі гинуть кораблі. (Сцена в Альціаті відрізняється тим, що показує, як Одіссей, міцно прив'язаний до щогли корабля, безпечно пропливає повз сирен).

Полоцький об'єднує сюжет обох джерел, зберігаючи загальні риси й ілюстративні матеріали, але переробляє цілість у дусі барокко. Він пише: "Roskosz" (Lat. Voluptas, "розкіш"), Wszeczność (Lat. Meretricium, "розпуста") "To Syreny wtóre...". Далі він змальовує страшну долю тих, хто піддається цим порокам, а також радить тим, хто хоче уникнути такої долі, прив'язатися міцно до "нашої щогли Хреста Христового", себто дотримуватися християнської моралі, щоб у такий спосіб протидіяти спокусам "зла сирен". Схожість сюжету і мотивів та наявність збірки не тільки Камерарія, а й Альціаті в московській бібліотеці автора, дають незаперечні докази, що і "Розкіш" залежить від творів західних емблематистів[7].

Родовід твору "Wściekłemi biegasz końmi kupidynie", який складається з кількох секстетів та одного чотиривірша, доводиться на підставі унікальності теми й композиції, яскравої пластичності його незвичайних образів, а також дивної будови розповіді. Порівняння тексту Полоцького із твором співця Лаури та із репродукцією рисунків і гравюр на тему "тріумфів" дають підставу зробити висновок, що строфіка, схожість теми і композиції (торжество Любові, Чистоти, Смерті, Слави, Часу і Христа) та яскраві деталі, описані в тексті Полоцького, можна пояснити як віддзеркалення якогось візуального зображення тріумфів. Навіть раптовий перехід слова від персони автора до одного з діючих персонажів ("Ja, Śmierć, cokolwiek nie nawinię"), що, на перший погляд, видається незрозумілим, стає цілком логічним і вмотивованим, якщо врахувати залежність від якогось зображення твору Петрарки. Прийнявши цей факт, ми краще розуміємо сенс тексту, авторський метод праці й відкриємо несподіване джерело його натхнення.

Ключ до розв'язання сенсу і походження останніх творів, які нас цікавлять, "Czasu odmiany i różność", "Czterech części riku pogody", "Cztery żywioły i skutki onych", – це побічні докази: тематика, будова творів, їхні формальні особливості.

zasu o mıany ı r żnosc виявляє певну схожість з "Wsciekłemi biegasz końmi kupidynie" своєю будовою та пластичністю образів. Текст поезії складається із кватренів та секстетів, кожний з яких розвиває тріумф Пороку (Багатство, Пиха, Заздрість, Війна) або Чесноти (Убогість, Покора, Терпеливість, Мир). У кінці циклу поет описує долю їхніх послідовників. Порок або Чеснота зображуються в кареті, оточені почетом. Про Багатство, наприклад, читаємо:

Bogactwo z corą Puchą triumfuje,
Łupiestwo, Zdrada, Chytrość forytuje,
By konie jakie, Lichwa po prawicy,
Weny z Wydaniem biegą po lewici.
Próżna zaś Roskosz z Weselem pozadazie
Za pysznym wozem stopy swoje kładzie.

Саме так автор пише про кожний Порок і Чесноту. Чітка строфічна структура, численні мотиви та пластичність образів нагадують "Wściekłemi biegasz końmi kupidynie", простежується схожа тема, відома сучасній Полоцькому іконології. Самуел Чю (Samuel Chew) в книзі "The Pilgrimage ov Life", іл.88, друкує ілюстрацію до книги "Veredicus Christianus" під назвою "Карета гріха", в якій грішник сидить у пишній кареті. Візник-чорт жене дорогою в пащу потвори – традиційний символ пекла (мал.3). Полоцький знав книжку "Veredicus Christianus", бо вона зазначена в складі його бібліотеки в Москві. Ймовірно, це видання й стало джерелом "Czasu odmiany i różność"[8].

На зв'язок останніх двох текстів – "Czterech części roku pogody" та "Cztery żywioły i skutki onych" із сучасною іконологією вказують їхня тематика і деякі формальні особливості. "Czterech części roku pogody" складається з чотирьох кватренів, кожний з яких описує певну пору року. В центрі кожного опису є алегорична постать, якій надано прикмети пори року. Ось як зображено літо:

Mąż obrażony z bujnemi kłosy,
Lato wyraża, w którym przed kosami,
Trawa się ściele, i przed sierpem kłosy,
Przed nożycamy owca traci włosy.

Весна змальовується так: ‘M o zian weso y u o an o ażony, obraz jest Wiosny”. Тема твору відтворена в багатьох ілюстраціях XV – XVII ст. У вищезгаданій праці С.Чю наводить два цікавих приклади. Перший – під назвою “Time Leading the Seasons” (“Час веде пори року”) – зображує алегоричну постать Часу, який веде чотири людські фігури (мал.4). Постать Літа має такі саме прикмети, як у творі Полоцького. Її голову прикрашає вінок з колосків. Другий приклад – це серія рисунків, кожний з яких містить зображення пори року як людську постать. Схожість цих образів із образами Полоцького дуже близька. Крім того, навіть словник (Mąż obrażony... Młodzian wesoły u kolan obażony, obraz jest Wiosny) цитованих вище рядків підказує, що джерело образів усіх алегоричних постатей твору – це іконологія Ренесансу і барокко[9].

Зробити подібний виновок про останній твір, обраний для аналізу, “Cztery żywioły i skutki onych”, дає його тематика і структура розповіді. Текст складається з двох кватренів, одного секстета та римованого двовірша. Кожна строфа пояснює значення чотирьох елементів античності (Земля, Вода, Повітря, Вогонь) для всього живого. Символічні зображення тих понять із поясненням у прозі або віршами знаходимо в іконологічних довідниках XVI – XVII ст., наприклад, у загальновідомій книзі Чесаре Ріпи “Iconologia” (1-е вид. 1593)[10] (мал.5). Не підлягає сумніву, що Симеон Полоцький знав ці довідники. Висновок про те, що якісь гравюри чи малюнки стоять за складанням цих віршів, нам переконливо доводить схожість структури їхньої розповіді із структурою розповіді циклу “Wściekłemi biegasz końmi kupidynie”. В цьому тексті так само хід розповіді раптом змінюється від персони автора до діючої особи самого твору. Ось як говорить про себе Повітря:

Cokolwiek ziemia i morze zarodzi,
To się bez mijej łaski nie rozpłodzi.
Ja to – Powietrze – Wszystkim żywot daję,
Gdy wiatry puszczam na wsze świata kraje.
Wszystko by ginąć bez czazu musiało,
By nie ode mnie łaski doznawało.

У римованому двовірші Вогонь заявляє: "Ja, Ogień, siadłszy aż przy samym niebie / Ciepłem wygadzam wszech rzeczy potrzebie". Така ніби невмотивована зміна видається безглуздою, бо нам бракує її мотивації, хіба що алегоричного зображення Землі, Води, Повітря та Вогню. Жодне інше пояснення видається непереконливим.

1927 р. в програмній статті "Симеон Полоцький та українське письменство XVII ст." О.І.Білецький писав про шляхи вивчення літератури цієї доби: "Один – вивчати читацькі інтереси письменників даної доби за їхніми бібліотеками, коли вони збереглися, інакше за описами цих бібліотек. Другий – пильно студіювати посилання на джерела та самі позичення – не для того, щоб установити факт запозичення, а й для того, щоб з'ясувати, якою мірою засвоєно чужого автора або чужу літературу, якою мірою вони формально-ідейно діяли або впливали"[11].

Творчий шлях Симеона Полоцького в його кінцевій фазі вже тривалий час досліджується всебічно й плідно. Висвітлено теми, джерела, формальні та стилістичні особливості московського періоду діяльності, встановлено залежність сюжетів, композиції та стилю окремих його творів від естетики емблем та образотворчого мистецтва. Мета, яку ми переслідуємо, скромніша – хоча б частково висвітлити аспект ранньої творчості київського спудея та полоцького дидаскала, оскільки вивчені ним джерела та літературні навички, які він здобув у Києві, Вільні й Полоцьку, стелили йому дорогу в Московський Заіконоспаський монастир.

---

1 Про вплив емблематики на європейські та слов'янські літератури див.: *Praz Mario*. Studies in Seventeenth Century Imagery, 2nd ed. Considerably Enlarged Sussidi erudit. 16. – Rome, 1964; *Pelc Janusz*. Słowo-Obraz-Znak: Studium o emblematach w literaturze Staropolskiej. Studia Staropolskie, 37. – Wrocław, 1973. – С.1-37 (далі: Słovo); *Морозов А.А. Софронова Л.А.* Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи. – М., 1979. – С.13-39.

2 *Татарский Иерофей*. Симеон Полоцкий: Его жизнь и деятельность // Опыт исследования из истории просвещения и внутренней церковной жизни во вторую половину XVII века. – М., 1886. – С.30-33; *Майков Л.Н.* Симеон Полоцкий // Очерки из истории русской литературы XVII – XVIII веков. – СПб., 1889. – С.2; *Голубев С.Т.* Отзыв о сочинении В.О.Эйнгорна // Записки Императорской

Академии наук по сторико- илологическому отделению. – . – 2 (1). – С.113; *Харлампович К.В.* Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. – Казань, 1914. – С.380; *Rolland Peter A.* Three Early Satires by Simeon Polotsky // Slavonic And East European Review. – 1985. – № 1. – С.1 (прим. 1); *він же.* Dulce est et fumos videre Patriae: Four Letters by Simiaon Polacki // Harvard Ukrainian Studies. – Vol.IX. – 1985. – № 1/2 – June. – С.166-181 (прим.1).

3 Про програму навчання в Києво-Могилянській колегії див.: *Аскоченский В.* Киев с древнейшим его училищем Академиею. – К., 1856. – Т.1,2; передрук: Лейпціг, 1976; *Jabłonowski Aleksander.* Akademia Kijowsko-Mohylańska: Zarys dziejów na tle ogólnego rozwoju cywilizacji zachodniej na Rusi. – Kraków, 1899-1900; *Sydorenko Alexander.* The Kievan Akademy in the Seynteenth Century // University of Ottawa Ukrainian, – Series № 1. – Ottawa, 1977; *Петров Н.И.* О словесных науках и литературных занятиях в Киевской академии от начала ее до преобразования в 1819 г. / Труды Киевской духовной академии. – 1865. – III. – № 7 (июль). – С.305-330; № 11 (ноябрь). – С.343-388; № 12 (декабрь). – С.552-569; 1867. – IV. – № 1 (январь). – С.82-118; *Сивокінь Г.М.* Давні українські поетики. – Харків, 1960; *Łużny Ryszard.* Pisarze kręgu Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a Literatura Polska // Z dziejów związków kulturalnych polsko-wschodnioslowiańskich. Uniwersytet Jagelloński: Prace historyczno-literackie. – 11. – Kraków, 1966; *Маслюк В.П.* Латиномовні поетики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К., 1983; розглядають навчання поетики в Київській колегії та на Україні. Маслюк (С. 177-180) і Аскоченский (Т.І. – С.332. – Прим.191) зазначають, що складання емблем та написів трактовано як типи епіграм. Див.: *Крекотень В.І.* Київська поетика 1637 року // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI – XVIII ст. – К., 1981. – С.118-154, та записки самого Полоцького під назвою: Commendatio brevis Poeticae. Anno 1646 (ЦДАДА, ф.381, од.зб.1791, арк.14 г.)

4 *Hippisley Anthony R.* Simeon Polotsky as a Representative of the Baroque in Russian Literature. Diss. – Oxford, 1966; idem. The Emblem in Simeon Polotsky // The Slavic and East European Journal, 15, № 2 (Summer, 1971): 167-183. The Poetic Style of Simeon Polotsky (Birmingham Slavonic Monographs, № 16). – Birmingham, 1985. – С.37-39; *Bedaux Jan Baptist.* Emblem and Emblematic Poem in the work of Simeon Polotskij // B.J.Amsenga et al. eds. MISCELLANEA SELECTA: To Honour the Memory of Jan M. Meijer. – Amsterdam, 1983. – С.53-73; *Uhlenbruch Bernd.* Emblematik und Ideologie: Zu einem emblematischen Text Simeon Poloskijs // Renate Lachman, ed. Slavischer Barockliteratur II: Gedenkschrift für Dmitrij Tschižewskij (1894-1977), Forum Slavicum Band 54. – Munich, 1983. – С.118.*Морозов А.А., Софронова Л.О.* Цит.праця. – С.32; *Елеонская А.С.* Работа Симеона Полоцкого над подготовкой к печати книг "Обед душевный" и "Вечеря душевная"; *Сазонова Л.И.* "Вертоград многоцветный" Симеона Полоцкого: Эволюция художественного замысла; *Гребенюк В.П.* Рифмологион Симеона Полоцкого: История создания, структура, идеи // Симеон Полоцкий и его книгоиздательская деятельность: Русская старопечатная литература XVI – XVII в. – М., 1982. – Т.3. – С.152-202, 203-258, 259-308.

Прашкович М.І. Паезія Сіміона Полацкага: Ранні перыяд: 1648-1664. – Дісс. Мінск, 1964; Там же: Сіміон Полацкі // Гісторыя беларускай дакастрычніцкай літературы у двух тамах: Т.1: З старажытных часоў да канца XVIII ст. – Мінск, 1968. – С.354-382, і Lużny. Цит. пр. – С.109-128.

6 Chew Samuel C. The Pilgrimage of Life. – New Haven and London, 1962 – іл. 103, 104, 127-129.

7 *Henckel Arthur and Schöne Albrecht.* Emblemata: Handbuch zur Sinn – bildkünst des XVI und XVII Jahrhunderts. – Stuttgart, – 1972 (далі: Emblemata), кол.428-431; *Camerarius Joachim.* Symbolorum et Emblematum ex Aquatilibus et Reptilibus Desumptorum Centuria Altera. – Frankfurt, 1661, л.79; Emblemata. – кол. 1697; *Camerarius Joachim.* Symbolorum et Emblematum ex Aquatilibus et Reptilibus Desumptorum Centuria Quarta. – Frankfurt, 1661, л.64 г. ; *Alciati Andrea.* Emblemata cum commentaris. – Padua, 1621 (передрук 1976). – С.487-489; *Hippisley Anthony R.* Simeon Polotsky's Library: Oxford Slavonic Papers: New Series. – Т.16. – С.60-61 (далі: "Library").

8 Chew, цит. пр., іл 88; Hippisley. Library. – С.61.

9 Chew, цит. пр., іл. 34., 108-111; Library. – С.61.

10 *Ripa Caesare.* Baroque and Rococo Poctorial Imagery: The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations, ed. by Edward A.Maser. – New York, 1971. – С.7-10.

11 *Білецький О.І.* Симеон Полоцький та українське письменство XVII ст. // *Білецький О.І.* Зібрання праць: У 5-ти т. – К., 1965. – Т.1. – С.425.

Мирослава Шевчук

КІЛЬКА ЗАУВАЖЕНЬ ДО ПРОБЛЕМИ ТАК ЗВАНОГО "НИЗОВОГО" БАРОККО

У дослідженнях естетики барокко останнього часу прийнято визначати так звану літературу "високого" – аристократичного і елітарного барокко і барокко "середнє" та "низьке", яке відповідно мало виражати інтереси народних мас і бути більш демократичним і доступним. На нашу думку, слід, не заперечуючи таких визначень, усе ж змістити акценти відповідно до сучасного розуміння як історії XVII – XVIII ст., так і літератури цього періоду.

Відомо, що культура і література XVII – XVII ст. розвивалися під безсумнівним впливом Києво-Могилянської академії, яка продукувала культуру двох планів: ту, що витворилася безпосередньо в стінах академії і яку прийнято відносити до "високого барокко", і ту, що творилася за її стінами, але під безпосереднім впливом академічної освіти. Вплив Київської академії сягав на всю тогочасну літературу, її роль у виробленні і фіксації традицій української літератури була визначальною. Наука і література, які створювалися в Київській академії, виходили за її межі, випускники й учні, здобуваючи певну систему знань та естетичних навичок, несли їх по всій Україні. Виробляється своєрідна система української освіти, яка, як нам відомо з історичних джерел, стояла на досить високому рівні. Збереглося свідчення з подорожніх нотаток Павла Алепського, коли він їхав з антіохійським патріархом Макарієм до Москви, від 11 червня 1654 року: "На землі руській, тобто козацькій, ми помітили, що більшість козаків, а також їхні жінки і доньки, вміють читати і знають порядок служби Божої і

© Мирослава Шевчук, 1993

 ISBN 5-7702-0572-5. Українське барокко. К., 1993

пісень церковних. Духовенство оточує опікою сиріт, навчаючи їх і не допускаючи до блукання... Кількість письменних значно зросла з часу приходу до влади Хмельницького, який звільнив землі і визволив незлічені мільйони православних з ярма"[1].

У XVII – XVIII ст. на Україні було багато шкіл, практично у кожному селі. Як свідчить перепис 1740-1748 рр. сім полків Гетьманщини мали 866 шкіл, в Чернігівському полку було 143 школи на 142 села. На Чернігівщині в 1748 р. одна школа припадала на 746 душ населення, а через 150 років (в 1875-му) – одна школа на 6730 душ[2].

Таким чином, під безпосереднім керівництвом Київської академії виробляється своєрідна система української освіти, яка вплинула на формування та розвиток і низових жанрів барокко. Не дарма П.Житецький зосереджував увагу на тому факті, що запроваджувані російським правлінням народні училища тривалий час не приживалися на українському грунті, бо не відповідали суспільним потребам українців, які мали значно вищі, ніж елементарні, навики грамотності. Житецький вказував, що у так званих "мандрованих дяках" була вся сила просвітницького руху, який почався за ініціативою народу і який не відривався від народного грунту. Ця взаємодія народних і книжних впливів у зв'язку з рухомим складом української школи багато пояснює як у світогляді українського народу, так і в постійному вираженні цього світогляду[3].

З занепадом друкованої книги на Україні, що здійснювався силовими методами, поезія продовжує розвиватися через рукописну традицію, у своєрідних збірниках концентрується лірична, сатирична і духовна поезія. Поширюється такий тип письменника – людини освіченої, яка жила чи в своєму маєтку, чи займала певну посаду, чи була священиком, знала основи віршоскладання, культивовані в Київській академії або в її училищних колоніях. Серед таких творців можемо згадати Івана Некрашевича, Захара Дзюбаревича, автора "Героїчних віршів" Івана. Зрештою, переважна більшість поетів, твори яких містяться в різноманітних поетичних збірниках, так і лишилася безіменною. Таким чином, ми не повинні ігнорувати роль книжної поезії, яка виливалася в народну

свідомість, перетворюючись на народну пісню. Народ легко сприймав її, тому що в основній масі був грамотним, тому нерідко важко провести межу між народною піснею і твором літературного походження. Не дарма в пісні, що її використав у "Наталці Полтавці" І.Котляревський як народну – "Ой, під вишнею, під черешнею", виразно прочитується акровірш "Йосип", а відомо, що вчення про акровірш як частини курйозної поезії неодмінно входило до всіх бароккових поетик.

Поезія, що культивувалася і практикувалася в стінах Київської академії, широко вкорінювалася на українському грунті. Через випускників академії, а також через так званих "мандрованих дяків" вона впливала на широкі верстви народу, адже вони, як люди освічені, поєднували поезію книжну і народну. М.Петров відзначав, що знамениті українські думи складалися не без впливу і безпосередньої участі школярів, та й багато пісень писано силабічним складом, тобто вони несуть в собі яскравий відбиток книжної поезії[4].

Проте найголовнішим моментом є те, що через цих поетів йшло засвоєння версифікаційної системи та естетичних критеріїв, отже, і духовності загалом, а це означає, що київська освіченість поширювалася по Україні, творячи феномен загальнонаціональної культури і через це об'єднуючи українську націю, якій в колоніальних умовах загрожувала втрата національної самобутності і ментальності.

Але зупинимося детальніше на так званій "традиції вагантній", тобто українській мандрованій поезії. Відомо, що учні Київської академії, щоб заробити собі на прожиття, ходили по Києву, співаючи пісень переважно духовного змісту. А на канікулах студенти розходилися по Україні, об'єднавшись в артілі, поповнюючи ряди "мандрованих дяків". Вони "співали по церквах приходських служби, а по домах всілякі канти, а також говорили промови, виставляли діалоги, комедії, трагедії та ін."[5]

Слід відмітити, що традиція мандрів не є власне українською, адже подібне явище було широковідоме в Західній Європі – там в епоху середньовіччя існували ніби два пласти поезії: висока поезія, носіями якої були соціальні верхи духовенства, і низька, поширена серед учнів соборних шкіл[6]. Вагантами називали священиків, які

не мали парафій, і ченців, що кидали свої монастирі. Саме слово "вагант" означає "бродячий, мандрований". Тому неодноразово вказувалось на близькість "мандрованих дяків" до західноєвропейських вагантів, адже, крім схожого способу життя, була в них і подібність освіти, спільна тематика творчості, бурлескний елемент, однак була і суттєва різниця: ваганти писали свої твори латинською мовою, тоді як наші віршувальники – переважно рідною, цим самим створюючи передумови для літератури, писаної народною мовою, яка широко запанувала вже в XIX ст. – і ставали ніби посередниками між культурою книжною і народом.

Про мандровану поезію писано і сказано багато, але ми прагнемо подивитися на неї саме через призму барокко - як на явище складне і багатомірне, а також не зовсім зрозуміле для сучасного читача. Мав рацію Д.Чижевський, коли твердив, що "бароккове мистецтво і бароккова поезія, зокрема, призначені не для людей іншого часу, а саме для людей барока"[7]. Тому не зовсім поділяємо точку зору, достатньо традиційну, що "нищенська поезія" лише крок вперед у розвитку сатиричної та гумористичної літератури. Вона перш за все була закономірним породженням свого часу, тому слушними видаються слова Д.Горбачова, який проводить паралель між сатиричними творами "мандрованих дяків" і тогочасною дійсністю: "Дисгармонія земного життя, виповненого шахрайством і чварами (міжнаціональними, міжвіковими, становими, міжстатевими), сміху варта. Українське барокко перетворювало трагедію буття на рятівний гумор"[8]. Таким чином слід пошукати новий підхід в оцінці цього різновиду поезії як найбільш типового для "низового барокко". Адже це все-таки була поезія кола Київської академії, породжена її естетичною програмою і створена носіями тієї суми знань і навичок, що викладалися в академії.

Уже зазначалося, що дослідники давньої української літератури чи не найбільше вивчали поезію "мандрованих дяків", вбачаючи в ній предтечу нової літератури. Ще І.Франко, який досить негативно відгукувався про книжну поезію високого стилю, вказуючи на її мінімальну літературну вартість, писав, що "віршовані новели і сатири складалися на вироблення того епічно-гумористичного тону, що творить характерну прикмету "Енеїди" Котляревського, і як

попередники цього твору, пам ятного як початок нашого національного відродження, заслуговують на систематичне зібрання і детальніший дослід"[9]. Стандартною в поглядах на творчість "мандрованих дяків" стала думка, що "вони несли елементарну просвіту в надра простолюду, навчали селянських та міщанських дітей початковій грамоті і співу, пристосовуючи "високу" шкільну науку до практичних потреб трудящих, розвивали в найнижчих верствах суспільства художні смаки, прищеплювали там естетичні потреби, творили і поширювали мистецтво на його низькому рівні, сприяючи цим його демократизації, зв'язку з фольклором, глибинній націоналізації"[10].

Не відмовляючись від подібних тверджень і не заперечуючи їх, спробуймо все ж показати своє розуміння феномену вагантизму в українській культурі. Ми далекі від того, щоб ідеалізувати "мандрованих дяків", але вони все ж були тим своєрідним феноменом, що визначив весь подальший хід української літератури. Як вихованці "високої" шкільної науки, отримавши більші чи менші знання та навички, вони несли їх у глибину масової свідомості. При тому освіта, яку вони впроваджували серед простолюддя, не була вже такою й елементарною: базуючись на читанні Псалтиря і Часослова, а також даючи основи церковних наспівів на вісім голосів, вона заклала підвалини грамотності широким масам. Така система навчання продовжувала існувати і після занепаду Київської академії, зберігаючи спадкоємність епох. Досить згадати, що малий Шевченко, навчаючись у подібній школі в першій половині XIX ст., "списував Сковороду": очевидно, поетична творчість видатного філософа була певною мірою сприйнятою серед учнів подібних шкіл.

Другим важливим моментом, на якому хотілося б наголосити, є, власне, сама специфіка українського вагантизму. В нашому літературознавстві на нього дивилися як на форму виявлення демократичності на перевагу високій елітарній культурі Київської академії – а отже, як на явище винятково позитивне. Не можемо погодитися повністю з таким трактуванням, тому що це явище не однозначне. Хоча на відміну від західноєвропейських вагантів вони використовували народну мову і фольклорні мотиви, все ж не треба

забувати, що їхня поезія писалася з прикладною метою – догодити слухачам, врахувати запити простонародної аудиторії і з чисто практичною метою: заробити гроші. Звідси й критичний елемент, де висміюється пияцтво, неробство та різні п'яні витівки. Варто не випускати з пам'яті і того, що звертання до народної мови ще не означало простоти змісту – будучи творами барокко, вони містили в собі і глибокий підтекст. Маємо на це і свідчення сучасника. О.Лобисевич у відомому листі до Г.Кониського високо відгукується про тих, хто "вміє під корою просторіччя знаходити дорогоцінності думок"[11]. Отже, вміння відчувати глибинний зміст творів (зокрема, в даному листі мова йде про інтермедії) було втрачене певним чином наступними поколіннями.

Не можемо відкидати і того обов'язкового факту, що так звана "нищенська поезія" була одним з явищ загальної культури барокко, хоч і в "низовій" формі. Тому, як ми вже зазначали, не можна сприймати її одновимірно. Переважно це стосується віршів про шкільну науку, де сам процес її здобування описується жартівливо – адже бачимо тут сліди християнського поняття апології глупоти, простоти, що вважалося доброчинством. Відомий факт, як запорожці часто любили похизуватися тим, ніби всіляка писанина їм не бажана, відповідаючи: "Числа не знаємо, бо календаря не маєм, рік у книзі, а місяць на небі"[12], але поряд з цим військові кнцеляристи, та і взагалі освічені люди була на Запоріжжі у великій ціні.

Власне, маємо на увазі, що видимий демократизм нищенської поезії аж ніяк не означав творчість, близьку до народної. Та і сумнівним є питання, що впровадження низових жанрів було позитивним фактором, хоч воно і вплинуло на розвиток нашої літератури, бо значною мірою сприяло її спрощенню.

Справа в тому, що так звана "висока" культура, яку виростила і підтримувала Київська академія в XVII – XVIII ст., існувала порівняно недовгий час. Далі, в силу ряду причин – занепаду державності України і самої державницької ідеї, постійного відкачування талановитих людей до Росії, де вони починали служити російській освіті і культурі, втраті національної аристократії, яка все більше орієнтувалася на Росію – київська культура

елітарного плану і насамперед сила ічна ароккова поезія занепадає (в цей же період занепадає і драматургія, навіть більше, припиняється силовим методом – шкільні вистави просто було заборонено). Відбувається процес розшарування вищого стану українського суспільства – певна частина займає проросійську орієнтацію, а частина розчиняється у масі простолюду, чим, за висловом Є.Маланюка, "ушляхетнювала" наше селянство[13], приносячи певну суму своїх знань і стремлінь, але це призводить і до того, що нація поступово втрачає свою інтелектуальну верхівку і стає "селянською". Таким чином, "висока" культура барокко поступово розгублювала людей, які б могли творити і сприймати її в усій повноті, і тому починає швидко відмирати, переходячи в низові жанри.

Навряд чи це позитивний процес для давньої української культури,та і всієї культури загалом. Може, в дещо надто категоричній формі, але все ж справедливо це визначив Д.Донцов: "Культура орачів може бути симпатична і високоморальна, але абсурдно було б робити з неї формуючу засаду для культури людини взагалі. Культура, яка протиставляла... героїчній літературі Прокоповичів і "Слова о полку Ігоревім" – ідилії селянські або утопії Квітки XIX віку... така культура вела б тільки до обниження загального рівня нашого культурного життя"[14]. Отже, втрата творців та й аудиторії, яка б сприймала і розуміла давню поезію, неминуче призвела до приниження її і витворення низових жанрів, які були лише відгомоном елітарної культури XVII – середини XVIII ст. Як поступово втрачався інтерес до старої освіти, так переставали цікавитися і старою культурою: вона була надто складною для масового сприйняття: вимагала серйозної підготовки і напруженої роботи думки – а поруч існувала інша, чужа, однак доступна. І коли наприкінці XVIII ст. Іван Котляревський написав "Енеїду", повну дивовижних бароккових пристрастей і глибокого болю за Україну, з візіями страхітливої братовбивчої війни, кінця якої автор не бачив, твір, цілком зітканий з мотивів саме давньої літератури, – сучасники того не зрозуміли. "Енеїду" сприйняли як жартівливий твір, як бурлеск, малоросійське блазнювання, не помітивши в ній головного: великого болю за трагедію рідної землі.

ого сучасники вже розучилися бачити в алегоріях зміст твору – це було привілеєм старої академічної освіти, якої на той час фактично не існувало.

Таким чином, занепад національної академічної освіти і широкої елітарної культури, що було здійснено насильницьким шляхом, перервало спадкоємність розвитку національної культури, а витворення так званих "низових" жанрів барокко, принаймні в другій половині XVIII ст., було лише однією з форм пристосування літератури до складного і неодновимірного тогочасного життя.

---

1 *Kowalska M.* Ukraina v polowie XVIII w. w relacji arabskiego podroznika Pawla, Syna Makarego z Aleppo. – Warszawa, 1986. – С.19.
2 *Возняк М.* Історія української літератури. – Львів, 1924. – Т.III. – Ч.2. – С.13-14.
3 *Житецкий П.* Странствующие школьники в старинной Малоросии // Киевская старина. – 1892. – Т.36. – С.205.
4 *Петров Н.* Очерки из истории украинской литературы XVII – XVIII веков. – К., 1911. – С.33.
5 *Болховитинов Евгений.* Краткое сведение о начале Киевской академии, ее прежних учреждениях, обыкновениях, порядках и переменах // Описание киевософийского собора и киевской иерархии... – К., 1825. – С.215.
6 *Гаспаров М.* Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. – М., 1975. – С.430.
7 *Чижевський Д.* Історія української літератури. – Прага, 1942. – С.45-46.
8 *Горбачов Д.* Гра в хаос: від барокко до авангарду // Всесвіт. – 1992. – № 3-4. – С.183.
9 *Франко І.* Твори: В 50-ти тт. – К., 1983. – Т.40. – С.361.
10 Історія української літератури. – К., 1987. – Т.1. – С.131.
11 Акты и документы, относящиеся к истории Киевской академии. – К., 1904. – Отд.II. – Т.1. – Ч.1. – С.388.
12 *Барабаш Ю.* Григорий Сковорода и традиция мандров // Вопросы литературы. – 1988. – № 3. – С.90.
13 *Маланюк Є.* Нариси з історії нашої культури // Дніпро. – 1991. – № 1. – С.169.
14 *Донцов Д.* Дух нашої давнини. – Дрогобич, 1991. – С.89.

Євген Пшеничний

ЗАХАРІЯ КОПИСТЕНСЬКИЙ І КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКИЙ ГУРТОК ЄЛИСЕЯ ПЛЕТЕНЕЦЬКОГО

Упродовж віків українська культура творилась у місцях духовного зосередження, які відомі нам з часів перших київських князів. Уже Ярослав Мудрий "зібрав писців многих, і перекладали вони з гречизни на слов'янську мову і письмо Святеє, і списали багато книг", а сам князь "до книг прикладався, часто читав вдень і вночі", зібрав велику бібліотеку "вірним на науку", перетворивши Київ у "квітник духовної просвіти України" (Возняк), і цим самим заклавши міцне підгрунтя для створення культурно-просвітницьких осередків у всьому краї.

Наступні державці українських земель громадили навколо себе всі знач[illegible]уково-просвітницькі сили. Варто згадати Холмську кафедру Д[illegible]ила Романовича, яка стає, за визначенням М.Грушевського, "одним з огнищ книжності", Галич, Володимир-Волинський, Чернігів – міста, в яких організовувались гуртки книжників, фундаторів вітчизняної науки і культури.

Духовне "общежительство", яке виникло як культурно-просвітницька модифікація релігійних виявів на Україні в княжі часи, в добу латинсько-польської окупації, в часі національного пробудження українського народу, трансформується в культурно-ідеологічні центри: братства, гуртки.

Наприкінці XVI ст., коли Україна після вікової духовної асфіксії починає глибоко вдихати живодайне повітря, настояне на степових

© Євген Пшеничний, 1993

 ISBN 5-7702-0572-5. Ук[illegible]ське ба[illegible]кко. К., 1993

запорозьких полинах, иив стає ii легенями. опри всі девальвуючі акції ворогів українського національного відродження, прадавня столиця України цього разу зуміла протиставити їм неперехідні цінності, вироблені досвідом попередніх поколінь; потоптані, але не знищені, вони пробили товщу людського збайдужіння, а почасти й одвертої неприязні, щоб утвердити себе на віки. Анабіоз українського поспільства скінчився, попереду замаячіли високі ідеали, і воно, хоч і не зовсім дружно, а все ж взяло до рук чепіги, щоб скерувати плуг своєї духовності на рідну ниву, не підозрюючи ще, який ужинок доведеться йому зібрати.

На той час в Україні у руслі національного відродження воскресають традиції духовного "общежительства", що матеріалізує себе в діяльній, творчій праці гуртків, які засновувались в центрах української науки і культури. Такими були гуртки у Львові при братстві і єпископській кафедрі Гедеона Балабана, в Острозі, який матеріально підтримував князь Острозький, тощо.

Одні гуртки виникали, інші за певних причин згасали, встигаючи передати інтелектуальну енергію щойно заснованому, який працював з подвійною силою, аби "свіча не згасла", не перервався ланцюг духовного начала всієї нації.

В другому десятилітті XVII ст. в Києві почав діяти гурток українських літератів, який очолив архімандрит Києво-Печерської лаври Єлисей Плетенецький.

Архімандритом Києво-Печерської лаври, цієї "твердині українського аскетизму" (М.Грушевський), Єлисей Плетенецький став після смерті "невиправного" Никифора Тура, постаті настільки легендарної, наскільки й малодослідженої, що, зрештою, стало вже традицією в українській медієвістиці.

Заміна одного архімандрита на іншого не була механічною. Радше це глибоко продумана і виважена акція лаврських ченців, для яких період романтичного протистояння ворожим силам скінчився і вони, відклавши мечі, знову потяглися до Святого письма і почали шукати собі наставника, який би зміг словом, законом і благодаттю захистити і відстояти найвидатнішу православну позицію України.

Вибір був більш аніж вдалий. крім того, що лисею Плетенецькому:

...Бог прейзрѣл опекуном быти,
...церков поручил от злих боронити...

він ще й "взглядом добродітелей" своїх "і живота святобливого, жил свято, чистотне, воздержано, и прикладне, муж великої был статечности и набожный Церковного правила...", "Братії Іноков Отцем всім был, і достоїн єсть от нас імені отця доброго..." (Захарія Копистенський).

Ставши архімандритом Києво-Печерскої лаври, Єлисей Плетенецький скеровує енергію і завзяття ченців на культурно-просвітницькі цілі. Добре розуміючи, що самому йому підняти скрижалі української духовності не під силу, він запрошує до Києва своїх однодумців, людей, що вже прислужились Вітчизні на ниві духовної культури.

Єлисей Плетенецький скликає до Києва інтелектуальну силу України, щоб розпочати задуману і детально розроблену ним культурну програму, створює гурток, до складу якого входять Захарія Копистенський – "...муж ревности презільния в благочестії, словесен же і премудр в богословії й ісповіданії православния віри", Памво Беринда – лексикограф, знавець мов, Тарасій Земка – першорядний лінгвіст і друкар, Лаврентій Зизаній-Тустановський – блискучий знавець грецької мови, педагог, перекладач, Олександр Митура – поет, друкар...

Більшість із них прибула до Києва з Галичини, дехто з Острога, де пройшли хрещення в боях за віру і народність, і, як записав один із них, "всегда есмь готов... кров мою за благочестіє дати". Об'єднавшись при Києво-Печерській лаврі в очолений Єлисеєм Плетенецьким гурток, вони, як і їхні героїчні сучасники-запорожці, в страшну і тривожну добу національного нігілізму, в час шаленого наступу католицької реакції виступили за Україну, за її волю, за честь і славу, за народ...

Єлисей Плетенецький поставив перед членами гуртка нелегкі завдання: повернути до життя припалу пилом друкарню, куплену у спадкоємців Федора Балабана, запустити фабрику паперу в

адомишлі, ливарню і ритівню, розпочати друкування книг, відкрити при лаврі школу з широкою освітньою програмою.

У грудні 1616 р. стараннями членів гуртка з'являється "Часослов", видання, що започаткувало грандіозну книговидавничу програму, яку Лаврська друкарня з честю виконувала протягом 300 літ.

"Часослов" містить дві передмови: перша, загальна, Єлисея Плетенецького, друга, спеціальна, архідиякона Захарії Копистенського, наступної після архімандрита постаті за силою впливу в колах лаврської братії і незаперечного авторитету у розв'язанні всіх складних питань, які щодня поставали перед ченцями Києво-Печерського монастиря.

Від появи первістка лаврського друку рідко яка книга виходила з друкарні без діяльної участі у її підготовці Захарії Копистенського. Він уважно стежив за технічною стороною книговидавничої справи, опікувався проблемами друкарів, інтролігаторів, прецінь любив і високо цінував поліграфічне мистецтво. Захарія Копистенський – автор кваліфікованих перекладів багатьох книг, грунтовних передмов, присвят ряду лаврських друків. До цієї праці молодий теолог йшов довго, і лише тут, у Києві, в стінах Печерського монастиря, зміг здійснити задумане, тут, зрештою, і завершилось формування такої неординарної особистості, яким був у першій чверті XVII ст. Захарія Копистенський, архідиякон, а згодом архімандрит Києво-Печерської лаври.

Про Захарію Копистенського, цього, за словами М.Грушевського, "найвизначнішого представника Києво-Печерської літературної школи другого і третього десятиліття XVII в.", ми знаємо небагато, однак останні роки внесли деяку ясність у досі не висвітлені сторінки його біографії.

Походив Захарія Копистенський, як вважає переважна більшість учених, з Перемишльщини, з древнього православного роду. Однак у своїй книзі про Дрогобич літературознавець М.Шалата висуває цікаву версію про походження Захарії Копистенського саме з цього міста. У дослідника зберігається "Книга усопших церкви Св.Трійці м.Дрогобича" (з початку XVIII ст., де є такий текст: "Сіє помінаніє шляхетне урожоного Єго Милості пана Александра Копистенського і чад єго. Пом'яни Господи душі усопших рабов

воіх од віка почивших і здє усписаних: пископа ихаіла, архімандрита Захарію, ієромонаха Василя, ієромонаха Пелесія...").

Цілком можливо, що версія, яку запропонував М.Шалата, заслуговує детальнішого розгляду.

Український учений Америки Богдан Струмінський у грунтовній передмові до "Плінодії", виданій у III томі "Гарвардської бібліотеки давнього письменства", припускає, що вірогідною датою народження Захарії Копистенського може бути 1585 р. Сьогодні цю інформацію можна уточнити.

За даними українського історика Ігоря Мицька 24 лютого 1612 р. Захарія Копистенський підписується як архімандрит Унівського монастиря. Це повідомлення суттєво коригує наші знання, адже досі вважалося, що вперше ім'я Захарії Копистенського згадується в документі, датованому 1616 р., коли він вписався в члени Київського Богоявленського братства. Зваживши, що за уставним правилом постриження в ченці православного монастиря в XVII ст. дозволялося, за рідкісним винятком, особам, що досягли тридцятилітнього віку, то дату народження Захарії Копистенського можна було б окреслити 1582 р. Однак важко повірити в те, що тільки-но пострижений послушник одразу ж обирається архімандритом. Тому, з огляду на певний монастирський досвід, про який згадує Захарія Копистенський, я б відніс дату його народження на кінець 70-х рр. XVII ст., десь приблизно на 1578 або 1579 р.

І все ж в цій ситуації головне не це, бо моя версія може бути хибною, як і будь-яка, не підтверджена документом. Важливо інше: українські монастирі в XVII ст. очолювали високоосвічені, вірні і віддані православію його захисники.

Отож, Унівський монастир з 1612 по 1615 р. (за цей час збереглися документи) очолював Захарія Копистенський. Навчався майбутній архімандрит найімовірніше в Перемиській братській школі, куратором якої був його стрийко Михайло Копистенський, владика Перемиський, постать цікава і на українському науковому грунті майже не досліджена. Де Захарія Копистенський набував європейської освіченості, можемо лишень здогадуватись, знаємо тільки, що моральне вдосконалення він проходив у Манявському

скиті, побіч ова Княгиницького, і в Путнянському монастирі (Південна Буковина).

4 січня 1616 р. Захарія Копистенський вписується в члени Київського Богоявленського братства. Документ цей бачив М.Максимович і зробив з нього копію. Текст дослівно такий: "Во иноцѣхъ Захарія Копыстенській исповѣдникъ, яко и ненавидящо злое, прилѣпляющеся благому, составленное въ Кіевѣ градѣ братство приімаю облобызаю, повинующеся Апостолу глаголющу: братлюбіемъ же другъ къ другу любезни. На сіе же и руку мою подписую. Писалъ дня 4 января по старому правдивому року 1616"[1].

В цей же приблизно час, як уже згадувалось, членами Київського Богоявленського братства згідно записів стали Ієзекіїль Курцевич і Тарасій Земка, що, як і Захарія Копистенський, увійшов до гуртка Єлисея Плетенецького.

Гуртківці заявили про себе згадуваним уже "Часословом", що вийшов наприкінці 1616 р. Наступною книгою, яку видала друкарня лаври, був панегірик Єлисею Плетенецькому "Візерунок цнот...", написаний Олександром Митурою і надрукований 1618 р.

Справжньою подією в житті гуртка стало видання "Анфологіону", яке готувалось ще до виходу "Часослова", але з огляду на масштаби друку (1048 сторінок) побачило світ на початку 1619 р.

Книгу відкриває передмова Єлисея Плетенецького, який говорить про важливість цього видання у дні "сих озлоблених і всякоя скорбі і тісноти ісполнених", про мирську суєту, що пожирає кращі дні нашого життя і відволікає нас від головного – "Честь Слава Держава, поклоненіє в безконечние віки". Отже, ця коротенька, "а пилкая" передмова, є концепцією ідеологічною, яку керівник гуртка і архімандрит лаври наполегливо, хоча і дуже делікатно насаджував українському поспільству, яке, втрачаючи під ногами національний грунт, залякане і розгублене, стояло перед дилемою: з ким і куди?

Друга передмова "Анфологіону" – це звернення до читачів від імені ченців, членів гуртка. Є думка, що написав її Захарія Копистенський. У ній йдеться про початок книгодрукування в лаврі, дається оцінка лаврським братчикам, які найбільше прислужилися, пе екладаючи, п авлячи і д к ючи текст книги.

Великою подією в історії лаврської друкарні та й українського друкарства загалом стали "Бесіди св. Іоанна Золотоустого на 14 послань св.Ап.Павла", які з'явилися друком 1623 р. і "Бесіди св.Іоанна Золотоустого на діяння св.Апостолів" 1624 р. Ці книги по суті започаткували новий тип видань, відмінний від попередніх лаврських друків, від семіотики української книги загалом.

Започаткувалась нова система книговидання, що спиралась на бароккову ментальність її творців. Захарія Копистенський, Памво Беринда, Тарасій Земка, їхні найближчі сподвижники – це постаті, у яких бароккове світобачення спонтанно проектувалось на екран національної культури і набирало щораз виразніших синтетичних форм.

Звернімося до тексту передмов цих двох книг. Як перша, так і друга книги містять коротку передмову архімандрита Єлисея Плетенецького і розгорнуту в обох випадках Захарії Копистенського.

У передмові до "Бесід с.Іоанна Золотоустого на 14 послань св.Ап.Павла" Захарія Копистенський проводить ідею гуманітарного начала, яка відповідала його естетичній потребі: "Послушайте, молю, всі житейстії людіє, і стяжіте книги цільби душевния: послушайте єлиці єсте миряни, і от жени і дітех прилежите: како і вам повелівает, найпаче Писанія читати: і непросто ниже яко приключилося, но с многим тщанієм..."

У цій же передмові виразно проступає ще одна ідея, ідея всеслов'янської єдності, яку Захарія Копистенський вибудовує на грунті теоретичних узагальнень своїх попередників, авторів "Апокриса", "Перестороги", "Треноса", що під покривкою релігійних інтересів чи й без них, сміливо й різко ставлять ідею самоцінності і самостійності українського народу"[2].

І коли в "Бесідах св.Іоанна Золотоустого на 14 послань св.Ап.Павла" звертання Захарії Копистенського звучить якось абстрактно: "Радуйся і веселися Православний Іафетороссійский Роде. Веселітеся і лікуйте всі родове тогожде с нами сущіи Благочестія і ісповіданія: яко благословив Бог наш посітити Правовірних своїх толиким даром Книгою...", то в передмові до "Бесід св.Іоанна Золотоустого на діяння св.Апостолів" тема всеслов'янських взаємин, слов'янського єднання переростає у

слов янофільську концепцію, на що свого часу вказував Сергій Єфремов: "Подаючи... свій переклад однієї з книг Іоанна Золотоустого на тодішню українську мову, Копистенський так озивається до всіх слов'ян: "Пріемліте його плем'я Россове і Слав'яне і Македонове; стяжіте і Болгарове, Сербове і Босняне; облобизайте і Істрове, Іллірикове і Далматове; срящіте і Молдов'яне, Мултяне і Унгровлахове; всприйміте і Чехове, Моравляне, Гарватове, – і вся широковластная Сарматія взлюби і притяжи и". Це безперечно відгук тих слов'янофільських настроїв, якими жив київський гурток Плетенецького і які самі були наслідком позиції Києва та його культурних засобів для Слов'янщини того часу"[3].

Не важко в цитованих словах Захарії Копистенського побачити модель національної бароккової структури, домінантою якої були гуманітарні паритетні засади.

"Суттєва риса літератури барокко, – як зауважує український дослідник Ю.Ісіченко, – прагнення художньо осмислити структурність світу, відобразити уявлення про нього художніми засобами мистецтва"[4].

Виходячи з цього, варто сказати, що гуртківці щораз виразніше окреслювали свій універсалізм, інтегруючи всі можливі чинники для вибудови "образу Світу", ще не зовсім зрозумілого українському поспільству, але такому, що незримими нитями тягнув його до себе, акумулюючи водночас у свої образні структури шестисотлітній досвід і практику цього народу.

Незадовго до раптової смерті Захарія Копистенський, уже архімандрит Києво-Печерської лаври, благословляє до друку три книги, які лягли вінком слави на його передчасну могилу. Це "Тлумачення св.Андрія Кесарійського на Апокаліпсис" (1625), "Акафісти" (1625) і "Тріодь Пісна" (1627).

Левова частка роботи над підготовкою книг до друку дістається Захарії Копистенському, який з подиву гідною енергією завершує розпочату своїм попередником справу.

Гарно виданим і чудово оформленим виходить "Тлумачення на Апокаліпсис", над підготовкою до друку якого працювали Лаврентій Зизаній, Тарасій Земка, Памво Беринда, Захарія Копистенський.

Ще кращим з поліграфічного боку є р. – видані кафісти", прикрашені 18 гравюрами і двома фортами. Текст редагував Філофей Кизаревич.

Однак найпомітнішою із названих книг стала "Тріодь Пісна" (1627), на думку вчених "капітальне і блискуче видання печерської друкарні за архімандритства Захарії Копистенського" (Ф.Тітов).

Багато сил і енергії вклав у підготовку до друку книги Захарія Копистенський, а також його соратники, члени гуртка Тарасій Земка, Памво і Стефан Беринди. Книгу "многим трудом і художне изданную" прикрасили 124 ілюстрації, розкішна форта, заставки, кінцівки, виливні прикраси. Її відкриває передмова Захарії Копистенського, така не схожа на всі піопередні, ним написані. Невелика, сумна, хоч подія, з приводу якої вона писалася, – знаменита: на східнослов'янському грунті вперше видано "Тріодь Пісну", книгу "дуже полезную і зіло нужную", причому Тарасій Земка, як свідчив у післямові до книги Памво Беринда, переклав її з мови грецької на українську. "Не заперечуйте з приводу цього, – пише Памво Беринда, – великоруси, болгари, і серби і прочая подобниї нам в православії: створися се ревностію і желінієм рода нашого Малої Русії благородних гражданских, і прочиїх различного причта людей..."[5].

На звороті форти, під іконою Успіння Божої Матері, зображено герб Захарії Копистенського з епіграмою на нього Тарасія Земки. І коли перша епіграма Т.Земки на герб Захарії Копистенського, вміщена в "Тлумаченні на Апокаліпсис" (1625), сприймалася як данина шани новому архімандриту, то нова епіграма засвідчувала вже щось інше...

Мотив суму в передмові до "Тріоді Пісної" Захарії Копистенського йшов од незрозумілої хвороби, яка нагло зломила ще молодого архімандрита. 21 березня 1627 р. його не стало.

Лавру очолив Петро Могила. Мудрий і далекоглядний, він не руйнує уже сформовані структури, а вдало удосконалює їх. Як зазначає Наталя Полонська-Василенко у передмові до монографії Аркадія Жуковського "Петро Могила і питання єдності церков": "Зі Львова він (Петро Могила. – *Є.П.*) перетягнув до Києва видатніших діячів свого майбутнього гуртка: Ісая Трофимовича-

Козловського, ильвестра осова та інших. Львів – видатний осередок освіти Східної Європи, тодішня фортеця православія – став мостом між Києвом та Європою"[6]. До цього додамо: міцні підпори того мосту заклав Єлисей Плетенецький із гуртком своїх однодумців, у якому Захарія Копистенський "безперечно був... мозком, тією інтелектуальною силою, що на все кругом ознаки своєї думки, своєї ідеології накладає"[7].

---

1 *Максимович М.* Записки о первых временах киевского Богоявленского братства // Киевские епархиальные ведомости. – 1865. – № 21. – С.791.

2 *Єфремов Сергій.* Біля початків українства: Генезис ідей Кирило-Мефодієвського братства // Україна. – 1924. – № 1-2. – С.91.

3 *Там же.* – С.92.

4 *Ісіченко Ю.А.* Києво-Печерський патерик. – К., 1990. – С.106.

5 *Титов Ф.* Типография Киево-Печерской лавры: Исторический очерк. – К., 1918. – Т.1. – С.158.

6 Див.: *Жуковський Аркадій.* Петро Могила й питання єдності церков: З передмовою Наталії Полонської-Василенко. – Париж, 1969. – С.8.

7 *Єфремов Сергій.* Історія українського письменства. – Київ-Ляйпціг, 1924. – Т.1. – С.152.

Ігор Мицько, Ярослава Стратій

РОЛЬ ОСТРОЗЬКОГО КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО ОСЕРЕДКУ В РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ

Центральне місце в українському культурно-національному відродженні на зламі XVI – XVII ст. посідала Острозька слов'яно-греко-латинська академія (1576–1636). Власне вона стала першим вищим навчальним закладом на Україні і серед православних народів Європи.

Діяльність академії відбувалась не в особливо сприятливий для нашого народу час. Саме в 1576 р. королівський престол Речі Посполитої зайняв фанатичний католик Стефан Баторій, на зміну якому згодом прийшов не менш ревний у справах віри Зигмунт III (1587–1632). Їх панування відзначалось особливим посиленням соціально-економічної, культурної, духовної дискримінації українського та білоруського народів з боку уряду, шляхти, костьольної ієрархії, міських органів самоуправління.

За своїм статусом Острозька академія була приватною інституцією. Першу фунадію їй надала близько 1576–1579 рр. княжна Гальшка Острозька[1]. Загалом же академією опікувався найбільший магнат держави князь Костянтин-Василь Острозький (1526–1608).

В історії академії можна окреслити три періоди. Перший, 1576–1586 рр., характеризується значним інтелектуальним спалахом – випуском першої у світовій практиці повної Біблії церковно-слов'янською мовою (1581). Уже тоді простежується унікальна прикмета Острозького культурно-освітнього центру (який, окрім

© Ігор Мицько, Ярослава Стратій, 1993

 ISBN 5-7702-0572 5 Українське барокко. К., 1993

академії, включав ще літературно-перекладацький гурток та видавництво) – залучення до співпраці діячів різних конфесій, ідеологічних та політичних орієнтацій. І це відбувалось при домінуючому православному спрямуванні діяльності осередку. Тут перебували послідовники традиційно православних поглядів українець Г.Смотрицький[2] і росіянин І.Федоров, випускник римського Германського колегіуму (однак ярий антипапіст) грек Є.Мосхопулос, протестанти білорус А.Римша і українець Мотовило, проватиканськи настроєні греки Д.Раллі та Є.Натаніель. Така тенденція особливо проявляється в наступний період діяльності академії (1587–1619) – час її найвищого розквіту. Саме тоді до Острога та підпорядкованих йому культурно-ідеологічних осередків було запрошено плеяду видатних особистостей свого часу – українців та чужоземців. Винесений ними із відомих європейських університетів, протестанських середніх шкіл науковий та педагогічний досвід, без сумніву, був втілений у діяльності Острозької академії. Адже українці Кипріян та Г.Дорофейович вчилися в Падуанському та Венеціанському університетах, І.Борискович – в Александрійській патріаршій школі, львівський грек Є.Аххіллеос закінчив римську Афанасієвську колегію. Поміж вихованцями Падуанської академії вирізнялися греки Н.Парасхес-Кантакузен і К.Лукаріс, згодом Александрійський та Константинопольський патріарх. З відомих поляків зустрічаємо тут католиків Я.Лятоша (доктора Падуанського та Краківського університетів) та С.Пекаліда (латиномовного поета, студента Краківської академії), блискучого полеміста, випускника однієї із протестантських шкіл Великопольщі М.Броневського (Христофора Філалета). Славу Острогу принесли й українці-самоуки, визнані православні публіцисти Г.Смотрицький, І.Вишенський, В.Малишицький-Суразький, Клірик Острозький (І.Наливайко?), літератор Д.Наливайко, друкарі, книжники.

Отже, як бачимо, Острог об'єднав блискучі інтелектуальні сили з України та з-поза її меж. В ньому, по суті, сформувалася перша наукова установа України, один з провідних центрів грецистики у Речі Посполитій, найпотужніше тогочасне (наприкінці XVIст.) українське видавництво.

На зламі XVI – XVII ст. в Острозі стикуються, взаємозбагачуються різні культурні традиції. Окрім домінуючих за чисельністю українців активно проявляли себе колонії євреїв, татар, поляки, німці. Своєю батьківщиною вибрали це волинське місто шотландці, угорці, литовці, пруссі[2]. Італійці (зокрема, їх архітектори, будівничі), переселяючись сюди, приносили розвинутий ренесансний світогляд. Те ж можна сказати і про греків, вихідців із Кріту та Венеції, де саме в той час почалося загальногрецьке культурно-національне відродження.

Занепад академії, як і всього центру, наступає після смерті у 1608 р. патрона К.-В.Острозького. Цей процес, однак, тривав ще значний час, що засвідчується низкою фактів. 1610 р. тут виготовляє список свого перекладу із грецької мови на церковнослов'янську знаний філолог Кипріян. Через рік анонімний учень академії виконує досить складний переклад із грецької книги полемічних творів Федора Авукара, за якою він їздив аж "в Аравію". 1612 р. датується останнє тутешнє видання. Надалі переклади острозьких діячів виходять у світ уже в київській та білоруських друкарнях. Натомість острозькі міщани своїх дітей уже посилають на навчання до інших міст – у віленську[4] та київську братські, володимирську присоборну (греко-католицьку)[5] школи.

У 1620 р., із переходом частини міста у власність до онуки К.-В.Острозького фанатичної католички Ганни-Алоїзи Ходкевич, розпочинається останній період в історії академії. Сама княжна невдовзі зобов'язала "українських бакалаврів, аби не викладали по-польськи і по-латинськи, лише українською мовою"[6], позбавила академію фундацій[7] і тим самим поступово звела її до рівня початкової школи. Хоча 1623 р. відомий єзуїт Я.Вєлєвіцький, добре обізнаний із станом освіти у Речі Посполитій, говорить ще про "схизматицьку академію в Острозі"[8], проте доля цього українського навчального закладу була вирішена. Насильно перетворена у прицерковну школу, академія перестала існувати після спровокованого тією ж княжною виступу православних міщан у 1636 р. Паралельно із цими заходами, Г.-А.Ходкевич заснувала тут 1624 р. згодом славну у Речі Посполитій єзуїтську колегію "для навчання та виховання... молодих людей, по крові польських шляхтичів"[9] .

днак вироблена в строзі система шкільництва, що грунтувалась на поєднанні українсько-візантійських традицій і певних досягнень європейської педагогіки та науки, не зникла безслідно. Сформований власне тут тип національного вищого учбового закладу православного спрямування – слов'яно-греко-латинська академія – був перенесений до Києва (1632 р.)[10], звідси – до Румунії (Ясси, 1640 р.)[11], після кількох невдалих спроб – і до Москви (1687 р.)[12].

У тому, що Київ перейняв естафету українського вищого шкільництва, простежується закономірність. Саме завдяки "острожанам" близько 1615 р. (у час поступового занепаду академії) тут витворились два культурно-освітні осередки – братство зі школою та літературно-перекладацький гурток із друкарнею при Києво-Печерській лаврі. До їх становлення особливо спричинилися Іван Борецький (перший ректор братської школи) та лаврський архімандрит Єлисей Плетенецький. Уже на їх основі П.Могила у 1632 р. заснував Київську академію.

Навіть за неповними даними можна стверджувати, що більшість культурно-освітніх та ідеологічних діячів тогочасної України і Білорусії були пов'язані з Острогом походженням, навчанням, участю в політичних та культурницьких акціях центру. Серед відомих сьогодні випускників академії потрібно згадати острожан С.Флячича (ректора Острозької академії), Наливайка Северина (козацького ватажка) та Дем'яна (острозького літератора), Стефана Смотрицького (острозького книжника), його брата Мелетія (відомого письменника), Т.Земку ("вчену людину в грецькому, латинському, слов'янському та руському діалектах")[13], І.Старушича (ректора Гойської школи, згодом Києво-Могилянської академії)[14], А.Китайчича (визначного книжника), Й.Княгиницького (відомого аскета), патрона українського шкільництва, гетьмана П.Сагайдачного, відомого хроніста Йохима Єрлича. Завдяки мукачівським єпископам Сергію Тисмянському (1601–1624) та Івану Заславському (1627–1633), "що був добре освічений в латинській та інших мовах, пройшов богословські студії, вивчав вільні мистецтва", вплив Острозького культурно-ідеологічного центру поширювався і на Закарпаття.

а найскромнішими підрахунками, за всю історію академії її закінчили не менш 500 осіб, частина яких, без сумніву, стали вчителями братських та прицерковних шкіл, викладачами в Острозі, Києві, можливо, Яссах. Однак заслуги Острога не обмежуються лише великим внеском у розвиток вітчизняної освіти, її демократизацією. Варто зазначити, що у православному регіоні Європи став популярним острозький хоровий наспів, іконопис, архітектура міста, рукописні книжки, друки були зразковими для всієї України, для інших народів.

Діяльність Острозького осередку відбувалась на тлі жорстоких конфесійних конфліктів, зіткнення релігійних і культурних традицій, за умов, коли постало питання про саме існування української культури. У цій ситуації здійснюване князем Острозьким залучення до співпраці в осередку діячів різних конфесій, ідеологічних і політичних орієнтацій спричинило концентрацію у ньому значних, як на той час, інтелектуальних сил, сприяло інтенсифікації процесів взаємообміну ідей, духовного взаємозбагачення острозьких книжників. Така співпраця поступово наводила багатьох з них на думку про необхідність пошуків альтернативного щодо Заходу й православного Сходу шляху культурного розвитку, одначе такого шляху, який би синтезував здобутки візантійсько-давньоруської духовності з трансформованими на вітчизняному грунті ззовні запозиченими інокультурними елементами духовного життя. Острозькі книжники вперше в історії української думки обережно підійшли до здійснення такого синтезу, хоча в діяльності осередку, безперечно, домінувала давньоруська і грекофільська орієнтація. Остання була підсилена традиціями другого південнослов'янського впливу.

Відповідно до настанов південнослов'янської книжкової реформи в Острозі чітко розмежовували церковну і народну мову, високо оцінюючи справу Кирила і Мефодія, обстоювали життєздатність слов'янської писемності[15], всупереч католицьким і реформаційним тенденціям піднімали авторитет слов'янської мови як "священної" мови православної церкви. Наслідком цього було видання слов'янською мовою 1581 р. Острозької Біблії, доповнення острозького видання "Азбуки" грецькими текстами для читання і

твором болгарського письменника X ст. Чорноризця Хабра "О письменах" ("Сказаніе, како состави святый Кирил Философ азбуку по языку словеньску и книги преведе от греческих на словенський язык"), переписування, перекладання і редагування візантійських і давньоруських пам'яток. Водночас за цими зовнішніми проявами традицій другого південно-слов'янського впливу проглядається його світоглядне підгрунтя, а саме, властиві Тирновській школі ісіхастські тенденції[16]. Ці останні, поширені в Україні з XIV ст., разом з творами отців Каппадокійців та Псевдо-Діонісія Ареопагіта, активно використовувались острозькими книжниками для обстоювання власної позиції у полеміці з католиками та протестантами, були суголосні їх розумінню філософії як мудрості або софійності, з їх пошуками істини на шляху містичного єднання з Богом. Про це свідчать твори Герасима Смотрицького[17], Йова Княгиницького[18], Івана Вишенського[19].

Однак під впливом потужного тиску контрреформації, що принесла не лише запровадження Брестської унії, а й загрозу поглинання української культури високорозвиненим Заходом, думка острозьких діячів активно працює в напрямі пошуку гідної відповіді латиномовному Заходові, максимально використовує потенціал русько-візантійської традиції, запозичує придатні для неї інокультурні елементи духовного життя. В результаті, так би мовити зсередини, формується комплекс реформаційних і ренесансно-гуманістичних ідей, незважаючи на декларoване острозькими діячами неприйняття Реформації і західної вченості. При цьому слід зазначити, що формування ідей, зокрема ренесансного гуманізму, відбувалося в Україні в епоху поширення барокко. Це сприяло синтезу старої русько-візантійської традиції з елементами західного Відродження, яке прийшло до нас в барокковому забарвленні і спричинилося до самобутніх виявів цього явища в українській культурі. Адже барокко, сформувавши цілісну єдність Ренесансу з середньовіччям, з характерним для нього поєднанням релігійного і світського компонентів, органічно вписувалося в контекст духовної культури України з властивою їй на той час перевагою релігійної сфери, і, за влучним висловом Дм.Чижевського, "прийнявся як нова рослина на плодючому грунті"[20].

Виникненню ідей, суголосних реформаційним у середовищі людей, що ототожнювали себе з ортодоксальним православ'ям, значною мірою сприяли певна подібність структури православної та протестантської церков (відсутність великої дистанції між кліром і віруючими, дозвіл на одруження духівництва, фактична автономність національних церков, зверхність авторитету соборів над авторитетом патріарха, допущення богослужіння на національних мовах). Важливе значення мала також деяка спорідненість морального устрою, способу мислення діячів Реформації і тодішньої української церкви[21]. Спільною для тих різних течій християнства була наявність у їх вченнях характерної внутрішньої притягальної сили, джерелом якої був їх глибоко особистісний характер з властивим для них спрямуванням віруючих на пошук сенсу життя, на особисте переживання і внутрішнє осмислення біблійних істин з метою знаходження шляху власного спасіння. Комплекс ідей, суголосних реформаційним, можна знайти у творчості Герасима Смотрицького, Клірика Острозького, Івана Вишенського. Проте найбільш послідовно вони представлені в "Апокрисисі" Христофора Філалета.

Так у контекст реформаційної ідеології вписується акцентація острозькими книжниками ранньохристиянської ідеї протиставлення Бога і світу, Бога і людини[22]. Метою формування такого підходу до цієї проблеми як західних реформаторів, так і українських культурних діячів був розрив встановленого на основі теологічного переосмислення церковними ідеологами античних філософських систем сутнісного зв'язку, "сумірності" Бога і церкви або Бога і церковної ієрархії, Бога і земного соціального порядку, необхідність представити Бога альтернативою, а не вершиною цього порядку і таким чином покінчити, в одному випадку, з досягнутим пануванням католицької церкви, а в другому – з панівним становищем православної ієрархії в суспільстві, із спробами останньої утвердити свою владу завдяки союзу з католицькою церквою. Ця ідея була поширена в українській книжності і раніше, і така її популярність не в останню чергу спричинювалася шляхом розвитку християнства в Україні: від панівної церкви часів Київської Русі до гнобленої і переслідуваної у Речі Посполитій. Отже, акцентуація ідеї

протиставлення Бога і світу привела острозьких книжників до заперечення авторитету церковної ієрархії (однак не церкви і церковної догми, як на Заході), до демократизації церкви і до ідеї спасіння особистою вірою.

Для острозьких книжників було характерним утвердження високої цінності "внутрішньої" людини, її онтологічної значущості. Адже "внутрішня" людина уявлялася їм надіндивідуальною, радше вона могла стати такою внаслідок розкриття в людській душі Божої благодаті, відшукання людиною в собі божественної істини. Пошук цієї істини здійснювався через самопізнання (що ототожнювалось з богопізнанням), причому останнє відбувалося не з допомогою теоретичної рефлексії, а на шляху містичного поєднання з Богом, через "життя в істині". При цьому на відміну від західних реформаторів, які вважали, що узріння лику Божого можна досягти тільки через даровану Богом благодать, безвідносно до зусиль індивіду, острозькі книжники були переконані, що перетворення людини з "зовнішньої" у "внутрішню" можливо лише через цілеспрямовану людську діяльність, зокрема і суспільну[23] .

Логічним наслідком послідовно проведеної ідеї протиставлення Бога і світу, Бога і людини, наявної у творах острозьких книжників, як і в західних реформаторів, було уявлення про нікчемність, гріховність людської природи, граничне приниження і зрівнювання її пізнавальних здібностей. І тут, хоча вихідні можливості для розкриття для себе божественної істини для всіх людей були однакові, проте ступінь досягнутого успіху, на думку острозьких книжників, залежала від щирості, наполегливості, волі і зусиль кожного зокрема. Виходячи з цього Христофор Філалет, наприклад, закликає український народ не покладатися на "омылныхъ пастеровъ, яко хвалшивыхъ пророковъ" и "квасу фарисейского, то есть науки ихъ хронитися", більше до Бога прислухатися, ніж до людей[24]. Він закликає своїх читачів покладатися на свій "богобойный о вѣрѣ розсудок" і з його висновками порівнювати зміст виголошуваних священнослужителями проповідей. На підставі реформаційної ідеї про вихідну рівність пізнавальних можливостей усіх людей щодо можливості їх проникнення у суть біблійних текстів, він обгрунтовує

безпідставність претензій духівництва на монополію істини у питаннях віри[25].

Виходячи з вимоги спасіння особистою вірою, Христофор Філалет проводить ідею свободи совісті, право людини на свою віру і церкву[26]. Подібно до західних реформаторів, він висловлює думки про право і обов'язок церкви, а значить і народу та кожного його представника, оскільки церква розумілася як добровільний союз віруючих, втручатися у різні сфери життя, у рішення і дії влади з метою усунення тих порядків або постанов, що не відповідають закону божому і не узгоджуються з внутрішніми моральними принципами віруючих[27].

Таким чином, у межах формування острозькими книжками реформаційних ідей відбувалося становлення ідеології визвольного руху в Україні, в надрах теологічного світогляду з ідеї всесвященства, контролю і виборності ієрархів, відкритого обговорення питань віри і участі всіх у їх вирішенні, тобто з ідеї демократизації церкви поступово починають викристалізовуватися ранньобуржуазні політичні принципи, а з проголошеної ними свободи совісті виникає принцип інтелектуальної і моральної автономії особистості, усвідомлюються такі ознаки останньої, як вроджена рівність, свобода вираження своєї волі, висловлювань, свобода боротьби за свої переконання і права.

Ренесансно-гуманістичні ідеї, наявні у поетичній творчості острозьких книжників, виникли на грунті старої православної традиції, під певним впливом реформаційних віянь і культури барокко. Це спричинилося до формування ряду особливостей цього явища української культури. Однією з цих особливостей була їх опора на середньовічний неоплатонізм, який, проте, вже почав використовуватися ними для обгрунтування індивідуальної людини в усьому її стихійному самоутвердженні, творчій могутності[28]. Цей ареопагітський неоплатонізм в його українській рецепції вказував різні шляхи для влаштування земного життя і різні можливості спасіння: або за допомогою занурення в "океан" божественного світла, як у Ів.Вишенського, або через активну діяльність у суспільстві. Останнє ж свідчило про набування цим неоплатонізмом ознак ренесансного антропоцентризму. У зв'язку з цим у творчості

острозьких поетів спостерігається зміщення акцентів в уявленні про істинний спосіб життя. Перевага надається не подвижницьким діянням ченця, а добрим справам, здійснюваним у земному житті талановитою діяльною творчою особистістю – державним діячем, книжником, поетом, воєначальником[29]. При цьому на відміну від західних гуманістів, не надаючи особливого значення красі людського тіла, вони акцентують увагу на духовній красі людини, в дусі бароккової культури наголошують на її змаганні до духовної досконалості, наполягають на тому, що її земне самоутвердження здійснюється не через досягнення нею певних егоїстичних цілей, а шляхом здобуття людиною високого рівня духовності і служіння суспільному благу. Особливо багато віршів, не позбавлених яскравих поетичних образів, було написано на герб засновника Острозького центру князя Острозького. Авторами таких віршів-присвят були Даміан Наливайко, Кипріян, Герасим Смотрицький. Панегіричною поезією займався Андрій Римша. Поетична творчість острозьких книжників свідчить про їх глибоку закоріненість в стару традицію. Але використовуючи давньоруську духовну спадщину як знаряддя для пізнання своєї епохи, вони вже відчували дистанцію між своїм і давноминулим часом, творили новий культурний ідеал.

Дуже цікавою в плані простежування за розвитком ренесансно-гуманістичних ідей в Острозі була творчість придворного поета князя Острозького Симона Пекаліда – типового представника західного Ренесансу. У своїй поемі "De bello Ostrogiano", присвяченій темі конфлікту (1593 р.) князя та його сина Януша з селянсько-козацьким військом Криштофа Косинського, Пекалід розвиває ідеї гуманістичного антропоцентризму з характерним для нього уявленням про величезну силу індивідуальної людини, утверджує гармонію земного і небесного світів, тілесного і духовного начал, виходячи з переконання про сутнісну причетність земного до божественного, зображає природу джерелом краси і естетичної насолоди. Йому чужий погляд на історію як на результат божого провидіння. В дусі ренесансного гуманізму він розуміє історію як наслідок видатних діянь особистостей і вивчає минуле (зокрема Русі) з метою знайдення матеріалу для обгрунтування своєї

соціально-політичної позиції. Як прихильник зміцнення шляхетської республіки Речі Посполитої він посилається на стародавні свідчення об'єднання Литви з Руссю, прикликання до влади у Литві руських князів, він акцентує увагу на мирі, згоді і взаєморозумінні між народами[30], закликає до релігійної толерантності в добу конфесійних конфліктів. Характерною ознакою творчості Пекаліда було визнання парадигматичної цінності за античною спадщиною.

Значення діяльності Острозького культурно-освітнього центру в історії духовної культури України важко переоцінити. Серед усіх культурно-освітніх осередків, що функціонували тоді у маєтках великих магнатів, він до певної міри був єдиним у своєму роді. Адже в ньому сфокусувався цілісний процес розвитку тогочасної думки в Україні. Тут, незважаючи на переважну увагу до обгрунтування православного вчення, утвердження розуміння філософії як мудрості або софійності з характерними для такого розуміння пошуками істини на шляху містичного єднання з Богом, з властивим для острозьких книжників обстоюванням життєздатності традицій слов'янської писемності, розвивалися реформаційні і ренесансно-гуманістичні ідеї.

В Острозькому центрі вперше відбулося перехрещування давньоруських, візантійських і західноєвропейських культурних та освітніх традицій, незважаючи на взаємну упередженість їх представників і неминучу між ними конфронтацію за тих соціально-політичних умов.

В Острозькому центрі була створена бібліотека, де знаходилося багато богословської і наукової світської літератури, вперше зроблено спробу створити школи вищого типу в Україні і набуто цінний досвід, що допоміг Петру Могилі та іншим діячам Києво-Могилянської академії обрати потрібний шлях подальшого розвитку української освіти і культури.

---

1 *Яковенко Н.* Цікавий документ // Жовтень. – 1985. – № 2. – С.128.

2 Детальніше про життєписи острозьких діячів та літературно-видавничу спадщину академії див.: Матеріали до історії Острозької академії (1576–1636): Бібліографічний довідник. – К., 1990.

Українська поезія XVI ст. – К., 1987. – С.201.

4 ЦНБ АН УРСР. В.р., № 74 п/20, арк.102.

5 ЦДІАК, ф.28, оп.1, спр.51, арк.296-207 зв.

6 Acta kosciola farnego ostroskiego // Roszmik Wolynski. – Równe, 1934. – T.3. – C.210.

7 ЦДІАК, ф.25, оп.1, спр.422. – С.174; *Kardaszewicz S.* Dzieje dawniejsze miasta Ostroga. – Kraków, 1913. – C.141.

8 *Wielewicki J.* Dziennik spraw domu zakonnego o.o. jezuitow u sw. Barbary w Krakowie. – T.4 // Scriptores rerum polonicarum. – Kraków, 1899. – T.17. – C.151-152.

9 *Левицкий О.* Анна-Алоиза Острожская // Киевская старина. – 1883. – № 7/9. – С.328-373. *Zalęski S.* Jezuci w Polsce. – Kraków, 1900-1905.

10 *Хижняк З.И.* Киево-Могилянская академия. – К., 1988.

11 *Эшану А.И.* Школа и просвещение в Молдавии: XV – нач. XVIII в. – Кишинев, 1983. – С.54-64.

12 *Рогов А.И.* Школа и просвещение // Очерки русской культуры XVII века. – М., 1979. – Ч.2. – С.149-154.

13 Monumenta Ucrainae Historica. T.2. (1624-1648). Romae, 1965. – C.130.

14 ДБАН. В.р.ф. Радзімінських, № 181/VI-4, ч.1, арк.3 зв., 1а зв.

15 *Колосова В.П.* Идеологические предпосылки деятельности Острожского кружка: Герасим Смотрицкий как редактор-полемист // Федоровские чтения: 1981. – М., 1985. – С.85.

16 *Грушевський М.* Історія української літератури. – Держ. вид-во України,1926. – Т.5. – С.205.

17 *Смотрицький Герасим.* Ключ царства небесного и наши христианское духовное власти нерешимый узел. – Острог, 1587. – С.2.

18 *Петрушевич Антоній.* Жизнь преподобного отца Іова, основателя ставропигіальной Скитской обители чину св.Василія, списана современником іеромонахом Игнатієм из Любарова // Зоря галицкая яко альбум на год 1860. – Львов, 1860. – С.231.

19 *Вишенський Іван.* Сочинения. – М.-Л., 1955. – С.182, 219.

20 *Чижевський Дм.* Історія української літератури. – Прага, 1942. – Кн.2. – С.49.

21 *Любович Н.* История реформации в Польше: Кальвинизм и антитринитаризм. – Варшава, 1883. – С.253-254.

22 *Суражский Василий.* О единой истинной православной вѣрѣ. – Острог, 1588. – С.60; *Клирик Острожский.* История о листрикийском, то есть разбойническомъ, Ферарскомъ або Флоренскомъ синоде, в которощѣ правдиве списаная // Русская историческая библиотека: Т.19: Памятники полемической литературы в Западной Руси. – Пг., 1903. – Кн.3. – С.456.

23 *Клирик Острожский.* Описъ на листъ в Бозѣ велебного отца Ипатіа, володимирского і берестейского епископа, до ясне освецоносного княжати Костянтина Острозького, воеводы Киевского – О залецанью и прехваланью восточной церкви з заходным костелом унѣи або згоды в року 1598 писаний // Русская историческая библиотека: Т.19: Памятники полемической литературы в Западной Руси. – Пг., 1903. – К.3. – С.382-383.

Христофор Филалет. Апокрисис // Русская историческая библиотека: Т.7: Памятники полемической литературы в Западной Руси. – Пг., 1882. – К.3. – С.1250.

25 *Там же.* – С.1260, 1270.

26 *Там же.* – С.1226.

27 *Там же.* – С.1298, 1296.

28 *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. – М., 1978. – С.82.

29 Українська поезія XVI століття. – К., 1987. – С.252-254; 256-257.

30 De bello Ostrogiano... libri guator a Simone Pecalidis Artium Baccalaureo conscripti. Cracoviae I officina Andreae Petricovij. – Anno Domini, 1600. – С.775-776.

Емануела Згамбаті
(Італія)

ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНЦІВ У РИМІ В XVII ТА XVIII ст.

Поле діяльності українців у Римі, особливо в XVII ст., було настільки широким, а спектр порушених ними проблем настільки різноманітний, що повністю охопити це в доповіді, навіть підсумковій, неможливо. З іншого боку, одначе, дослідження окремих питань на основі вивчення документальних матеріалів, які знаходяться в римських архівах, чітко показало, що кожне з цих питань має свою особливу вартість, однаково важливу для реконструкції цілісної картини діяльності українців у Римі. Через те врешті-решт постала необхідність не надавати переваги жодному з питань, аналізуючи його, можливо глибоко, але відокремлено, а навпаки, зосередитись на аналізі цілого комплексу проблем, розв'язуваних українцями в Римі, та на різноманітних формах їхньої діяльності, яку вони там розгортали. Необхідно в цьому плані уточнити, що, говорячи про українців у Римі, я маю на меті звернутись не лише до тієї частини їхньої діяльності, яку вони безпосередньо здійснювали на місці, а також і до діяльності тих, хто, навчаючись у римських семінаріях, втілив у своїй подальшій роботі здобуте там культурне формування.

Матеріали римського архіву стосовно історії України, що ними можна послуговуватись, зібрані в різноманітних серіях публікацій, двом з яких, на даний момент, я присвячую увагу, – ці серії, власне кажучи, являють собою основу всього документального масиву. Перша серія має назву "Monumenta Ucrainae historica" ("Пам'ятки

© Емануела Згамбаті, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Ук ˜ ське ба кко. К., 1993

історії країни : в ній надруковані документи, які митрополит Шептицький зібрав у Архіві Святої Конгрегації Поширення Віри (Sacra Congregatione de Propaganda Fide), в Секретному архіві Ватикану, в Апостольській бібліотеці Ватикану та в Архіві грецької колегії святого Атанасія. З усієї цієї документації перша і найбільш істотна частина була опублікована у восьми томах, що з'явились друком між 1964 та 1970 рр. і охоплює період з 1075 по 1839 рр. Пізніше була гостро відчута необхідність доповнити публікацію іншими документами з величезної збірки Шептицького, і в 1971–1974 рр. з'явились три томи доповнень, що стосуються періоду від самих початків аж до 1701 р. Однак публікація документів не була доведена до 1839 р., який став кінцевим хронологічним пунктом перших восьми томів, але було вирішено змінити принцип публікації, зосерджуючись на тематичних збірках, присвячених проблемам, не врахованим у двох попередніх серіях: так вийшли друком два томи під назвою "Канонічні процеси в українській католицькій церкві на Закарпатті (1771–1853)" (1973) та "Питання Українського Патріархату в XIX столітті" (1974). Через те на сучасному етапі ситуація в цій частині видань вимальовується таким чином: до 1701 р. ми маємо повністю опубліковані документи, зібрані Шептицьким (основна публікація з додатками): з 1701 по 1839 р. бракує закінчення публікації додатків (усе з тих самих матеріалів Шептицького), а з 1839 р. і далі щодо подій в історії уніатської церкви видавниче поле ще зовсім відкрите.

Наступна – друга – серія публікацій складається з "Documenta Ecclesiae Ucraine" ("Документи з історії української церкви").

Виходячи із складності фактів, відбитих у документах, вважаю за потрібне для необхідної ясності викладу розділити їх при аналізі на кілька тематичних напрямів, незважаючи на те, що насправді вони безперервно перетинаються між собою у відповідних документах. Ці напрями – серед багатьох інших, які могли б бути порізному рубриковані, – такі: інституції, проблематика, постаті.

1. Інституції

Інституції, у межах яких формувались чи діяли українці в Римі XVII–XVIII ст., було три. Перша – це Грецька понтифікальна

(папська колегія, відкрита листопада 7 р. і освячена папою Григорієм XIII 13 січня 1577 р., – інституція, що мала надзвичайно важливу роль також і в культурному формуванні українських уніатів. Досить згадати, що протягом усього часу існування митрополичого престолу в Києві (1596–1805) вісім із шістнадцяти митрополитів навчались у Грецькій колегії: Рутський, Корсак, Селява, Коленда, Зоховський, Заленський, Змохозевський і Ростоцький, – крім великої кількості єпископів Київської католицької церкви.

Перші два "рутенці" були прийняті до Грецької колегії 1578 р., ще задовго до Брестської унії. Імена двох учнів не зафіксовані в реєстрі колегії, але повідомлення про це знаходяться в інших джерелах: Litterae Nuntiorum Apostolicorum Historiam Ucrainae illustrantes (1550–1850), т.I–XIII (Рим, 1959–1969) ("Листи апостольських нунціїв, що ілюструють історію України"), з яких дізнаємось, що в 1578 р. їх чекали в Римі. Що ж до "ідентифікації" двох студентів, то про одного з них говориться загально, що він був "хлопець шляхетного роду (шляхтич) сімнадцяти років"; про другого ж повідомляється більше і говориться, що це хлопець дванадцяти років, син шляхетного і багатого консула з Вільна, видавця рутенських книжок. Усе це у поєднанні з іншими подробицями та відомостями з інших джерел, котрі стосуються Мамонича, веде нас до ідентифікації батька студента, про якого йшла мова, з Кузьмою Мамоничем, що й справді був друкарем, а в учневі з усією вірогідністю можна впізнати його сина Лева. Тепер про перебування в Римі Лева Мамонича нічого не говориться в бібліографіях, які його стосуються, наприклад, у книзі "Słownik biograficzny", хоча це перебування, безперечно, було надзвичайно важливим для його культурного та ідейного формування. І справді, він, також ставши друкарем, багато працював для поширення уніатської думки: 1595 р. він видрукував твір "Унія" на захист поширення унії, а згодом опублікував твори Потія, Рутського, Кревзи, Мороховського та Селяви.

Далі кількість учнів в Українській колегії постійно збільшувалась, особливо завдяки проханням Рутського, що добре розумів, яке культурне збагачення обіцяло навчання в Грецькій

колегії і яке важливе значення мало воно для зміцнення інституту уніатського чернецтва. Тут і справді забезпечувалось унікальне інтелектуальне формування завдяки різнобічності та якості викладання. Досить згадати Прокоповича, котрий, можливо, саме щоб учитися в Римі, став уніатом і також немало чим завдячив Римові своєю філософською, теологічною та літературною освітою. Але, що найважливіше, в Грецькій колегії не намагалися романізувати учнів, відривати їх від власної культури та церковної традиції, і це тим більше правда, що саме з цих "греків" – уніатів часто виходили найбільші патріоти в різних слов'янських націях, не лише в українській, – тут теж слід згадати, наприклад, про панслов'янського хорвата Крижанича та болгарина Пейкича.

Іншою римською інституцією, до якої були причетні українці, була Свята Конгрегація Поширення Віри, заснована Григорієм XV 1622 р. з метою керівництва всіма формами місіонерства, спрямованими на проповідування і поширення Євангелія та розповсюдження католицької доктрини. В її компетенції з самого початку були, окрім місіонерської діяльності серед "невірних", усі питання, що стосувалися церков східного обряду, і серед них – українська католицька церква. Представники Конгрегації діяли разом з представниками української уніатської церкви, які до них зверталися, допомагаючи і підтримуючи їх у кожній сфері їхньої діяльності, а іноді й об'єднуючись із ними в опозицію до політичної лінії, яку інколи обирали інші керівники інституції римської церкви: згадаймо позицію, яку обрав її секретар кардинал Інголі 1629 р. на користь змішаного синоду, запропонованого Рутським, проти якого об'єдналися решта представників Комісії Святої Конгрегації.

Третьою інституцією, до якої обов'язково зверталися українці, що жили в Римі, була церква, потім Академія святих Сергія та Вакха. Історія придбання цієї церкви українцями-уніатами розпочалась у 1634 р. за ініціативою Рутського, занепокоєного новим філоправославним курсом політики Владислава IV. В ситуації, яка ставила українських католиків у щораз скрутніше становище, митрополит вважав за необхідне мати для унії власну церкву в Римі. У 1634 р. тодішній єпископ Корсак – від імені всієї нації (Natio) – попросив у папи дозволу мати церкву в Римі, де можна

було б відправляти літургії за власним обрядом, а також біля якої можна було б мати готель для поселення там прокуратора та рутенців у Римі. В 1635 р. Рутський внаслідок ситуації, що виникла після виборів короля, пише до Корсака, нагадуючи йому про необхідність відновити це прохання до папи та до кардинала Барберіні. Але лише в 1637 р. Конгрегація Поширення Віри прийме до розгляду прохання Корсака, який тим часом стане митрополитом, і, нарешті 1639 р. "Рутенській нації" ("Natio Rutena") буде віддана церква святих Сергія та Вакха з прилеглими до неї будинком для заснування там Рутенської колегії.

Передача церкви була згодом остаточно ратифікована 1641 р. папою Урбаном VIII і підтверджена пізніше його наступником. Але через цілий ряд обставин і насамперед через смерть кардинала Онофріо, який дуже підтримував ідею цієї церкви, реставрація її затрималась, і ще 1679 р. Де Камілліс, у той час прокуратор українців у Римі, вважав за необхідне нагадати про можливість такої семінарії для унії і пришвидшити здійснення цієї ідеї. Відразу виникли гострі сутички з василіанами щодо спрямування та керівництва даною семінарією, – ці непорозуміння будуть розв'язані лише 1875 р., коли нова адміністрація Італійського королівства остаточно вирішить, що інституція святих Сергія та Вакха не церква, а колегія або семінарія, заснована для рутенської нації і керована Конгрегацією Поширення Віри. Незважаючи на те, що семінарія стала об'єктом сутичок, з самого початку вона була надзвичайно цінним надбанням не лише для рутенців, уже католиків, але, згідно з їхнім універсалістським баченням унії, також і для католиків "in pectore", "в душі", як у випадку ченця-неуніата Юрія, сина Богдана Хмельницького. І саме з римських матеріалів постають ці факти, – як ті, відомі, що стосуються Юрія Хмельницького, Мамонича, Тетері та інших, так і подробиці подій ще не відомих і не врахованих історіографією.

2. Проблематика

З Брестської унії 1586 р. почався тривалий період гарячої полеміки та різноманітних сутичок, у центрі яких опинились українські уніати, змушені таким чином долати численні проблеми на різних

фронтах і в різних колах. Також і тут для ясності викладу я намагалась виділити три аспекти, в яких – серед багатьох інших, – мені здалося можливим зосередити різні питання, а саме: 1) стосунки уніатів з поляками (клір, шляхта і король); 2) стосунки уніатів з православними і 3) стосунки уніатів з Римом.

1. У стосунках між уніатами та поляками з боку поляків (за невеликими винятками) домінувало вороже ставлення. Рутенська уніатська церква не мала жодних привілеїв у Польсько-Литовській державі, і за нею не було визнано жодного з прав латинської церкви. Її єпископи, незважаючи на свої часто повторювані та цілком обгрунтовані прохання, рекомендації з боку Риму різним королям, єпископам, нунціям та іншим, і обіцянки з боку королів, починаючи від Сигізмунда III, не стали членами сенату і не мали таким чином можливості обстоювати на офіційних зібраннях інтереси власної церкви. Рутський та його послідовники, як випливає з їхнього листування з папами та кардиналами, часто скаржились на переслідування та насильство, що їх уніати зазнавали як від православних, так і від католиків, але ще більше скаржились вони на байдужість, з якою приймають їхні прохання "латинські брати". Як пише Рутський, йому особисто довелося чути, як латинські ченці і навіть єпископи повторюють, що краще було б скасувати унію, аніж дозволити їй набирати сили. Нагадаймо також, коли православні поставили як умову для участі в урочистому виборчому зібранні після смерті Сигізмунда III, що уніати мають бути позбавлені ряду своїх маєтностей (або ж щоб православним були повернуті маєтності, котрі раніше були їхніми), то найбільш можливий кандидат на виборах Владислав IV, щоб забезпечити їхню присутність, необхідну для його виборів, мусив поспішно виконати їхні вимоги, сформульовані у так званих "пунктах примирення", незважаючи на те, що завдяки бурхливому втручанню Апостольського Престолу, як свідчать документи 1632 р., ці пункти не були виконані.

Якщо Сигізмунд III намагався сприяти рутенським уніатам, то вже його наступник Владислав IV через політичні мотиви змінив своє ставлення на користь православних настільки, що легалізував православну ієрархію і поруч з католицьким митрополитом поставив

православного митрополита в осо і етра огили. авіть якщо згодом політика Владислава зазнала подальших змін, і король, щоб встановити мир у країні, з цією метою насамперед, намагався досягти будь-якою ціною релігійного примирення (згадаймо релігійну конференцію в місті Турн-Торунь 1645 р., в якій, одначе, не взяла участі грецька церква), то все одно з Яном Казиміром уніати знову опинились без підтримки голови держави, полишені на себе самих та на власні сили. Все це, разом узяте, крім інших проблем, пояснює часто повторювані прохання допомоги від Риму з боку українських католиків, засвідчені в документах, які тепер знаходяться в нашій диспозиції, але ще не вивчені належним чином історіографією. Ці прохання, які інакше могли б навести на думку про вперту позицію протесту та неприйняття з боку рутенів стосовно поляків, були насправді дзеркалом ситуацій, вкрай драматичних для українських католиків східного обряду.

2. Щоб зрозуміти ставлення українських уніатів до православних, необхідно взяти до уваги, яке значення мала для них унія. Для поляків католицизм був також інструментом культурної асиміляції та політичного підпорядкування. Варто згадати, що писав нунцій Маласкіна 1594 р. про погляд на унію Сигізмунда III: "Проект сподобався його Величності через те, що слугував на добро тим християнським душам, а також через деякі причини, що стосуються потреб та безпеки королівства...". На противагу цьому для українських католиків, окрім неминучої присутності зацікавлених особистих розрахунків, унія означала універсалізм, і ця концепція лежала в основі їхньої фундаментальної лінії, що мала на меті об'єднану церкву на чолі з папою римським.

Найвизначнішим творцем цієї політики примирення був, без сумніву, Рутський. В його екуменістичній візії це ідеальне об'єднання повинно було зв'язати між собою на виключно паритетній основі традиції західної церкви з традиціями східних церков; крім того, унія мала привести латинян до погляду на рівноправність західної церкви із східними церквами та сприяти виходу рутенців з їхнього провінціалізму і відкриття в еклезіологічному й культурному плані ширшого контекстуального горизонту. Ці ідеї скерували всю його діяльність, спрямовану на об'єднання з православними,

змушуючи його переборювати всі труднощі контакту для досягнення визначеної мети – проведення змішаного синоду католиків і православних. Як відомо, цей синод мав відбутися у Львові 1629 р., але зіткнувся з опозицією Риму, який заборонив його скликання, наводячи різні мотиви щодо недоцільності подібної зустрічі. Єдиний у Римі, хто продемонстрував бажання зрозуміти і поділити ідеї Рутського, був кардинал Інголі, на той час секретар Святої Конгрегації, як це засвідчують його думки, зафіксовані в документі Конгрегації від 4 червня 1629 р., де він, між іншим, висловлює свій жаль з приводу того, що була втрачена така, можливо, неповторна нагода. Ідеї та діяльність Рутського надихали його послідовників та їхніх соратників, що працювали у Римі, так і поза його межами, котрі багато разів намагалися встановити діалог з православними з метою об'єднання церков.

Саме завдяки митрополиту Жоховському була зроблена нова спроба об'єднання на славнозвісних так званих Люблінських переговорах 1680 р. Цього року прохання надійшло насамперед від Йосифа Шумлянського, котрий хоч і проголосив свою приналежність до римської церкви з 1677 р., але, оскільки ця заява не була публічною, ще не вважався уніатом. Його пропозиція відразу отримала підтримку короля, з ентузіазмом зустріли її й русини.

У листі від 12 серпня 1679 р., адресованому кардиналу Нерлі, київський митрополит просить згоди на проведення цієї зустрічі, бажаної вже стільки років, і висловлює свою певність у тому, що керівництво схизматиків виявить велику волю досягти очікуваного примирення. В другому листі від того ж самого дня, адресованому папі з метою отримати його згоду, він висловлює свій ентузіазм щодо цієї ініціативи: також він сподівається, що за прикладом рутенської церкви прийме унію церква московська та врешті-решт і грецька. Цього разу Рим не заперечує проти скликання синоду – на противагу тому, що стверджує Амман у своїй "Історії російської церкви" (с.280), але дотримується позиції, скажімо так, пасивного прийняття. Ця позиція розкрита в листі Чібо, державного секретаря в часи Інокентія XI, до нунція Мартеллі. В ньому Чібо висловлює різні занепокоєння, зокрема з приводу реальних намірів схизматиків досягти унії, на цілковиту противагу, таким чином, тій довірі, яку

відчував щодо них Жоховський; але, з іншого боку, усвідомлюючи важливість цієї зустрічі для польського короля, для уніатів та для схизматиків, радить нунцію дозволити провести конгрес, хоча й не дає фактичного схвалення. І особливо вимагає, щоб не ставились питання про природу віри. Незважаючи на це, навіть цей синод, як відомо, не відбувся, що, однак, не ослабило надій уніатів та їхніх спроб нового примирення, що тривало аж до наших днів, як це засвідчує справа Шептицького.

3. Щодо зв'язків українців з Римом, Апостольським Престолом та еклезіастичними керівними інституціями, то ці зв'язки становлять собою не лише для українців, а також і для Риму надзвичайно багате джерело відомостей, ідей та стимулів навіть за межами суто релігійної та еклезіастичної сфери.

Варто нагадати визначний внесок українців у видання літургійних книг. Хоча українці отримали в Римі той тип культурного формування який могла дати лише гуманістична традиція та універсалізм римського престолу, але саме завдяки ентузіазмові та свіжості, що походила від їхнього становища неофітів католицької церкви, їм вдалося оживити й оновити надто "куріалістичні" позиції "старої" католицької церкви. Виразним прикладом цього є, серед інших, зміна в ставленні Риму до змішаних синодів, яке виявилось до кінця XVII ст. і на яке – різною мірою – вплинули українці, на той час все більш присутні й діяльні в житті римської церкви. З другого боку, Свята Конгрегація дозволила б "спокусити" себе навіть уніатським та панслов'янським ентузіазмом візіонера, але не генія Юрія Крижанича.

І тут з'являються ті, кого я включила в третій напрям – постаті. Їх було багато, дуже багато. Про деяких з них, більш відомих, знаємо достатньо, навіть за межами документів, що їх надає в нашу диспозицію "Monumenta Ucrainae Historica" ("Пам'ятки Української історії") та "Documenta Ecclesiae Ucrainae" ("Документи з історії української церкви"): це Потій, Рутський, Терлецький; але про інших, які теж, як виявилось, мали велике значення, знаємо без цих документів мало або нічого – це такі, як Мороховський, Новак, Корсак, Ісакович, Боровий, Де Камеліс, Суша та багато інших. Їхня діяльність, їхні думки – це сьогодні ще грунт майже не

досліджений – необхідно вивчити його на основі автентичних видань римських українців.

Отже, історія українців у Римі, як і велика частина української культури загалом – це історія, яку треба ще написати або частково переписати. Але щоб зробити це і щоб побачити її в більш об'єктивнім світлі, не можна обійтися без документів з римських архівів. Лише їхнє дослідження може дозволити виправити помилки в інтерпретації проблем, неточності чи навіть історичні спотворення, зумовлені не стільки і не тільки позиціями, прибраними через віру в ідею, але також і через відсутність інформації.

Ріккардо Піккіо
(Італія)

ВІД ЛАЛЛІ ДО КОТЛЯРЕВСЬКОГО
(Про еволюцію одної поетичної формули)

Факт, що травестія "Енеїди" становила перелом в історії української літератури, виправдовує велике зацікавлення україністів саме цією формою поетичної фабуляризації. Визначення природи літературної травестії є напевно більш важливим завданням для дослідника української літератури, ніж для дослідників інших літератур, у яких цей жанр (або піджанр чи літературний тип) ніколи не відігравав чільної ролі. Все ж таки, незважаючи на зусилля кількох науковців поставити щедевр Котляревського у ширшій порівняльній перспективі, наші знання на цю тему ще недостатні[1].

Знаємо, що "Енеїда" Котляревського належить до літературної традиції, початки якої сягають італійської поеми "Eneide travestita" ("Переодягнена Енеїда"), котру Джованні Баттіста Лаллі видав у Римі в 1633 р.[2]. Існування італійського прототипу не є несподіванкою. Саме у ренесансовій Італії скодифіковано для європейських живомовних літератур більшість того, що можна назвати "правилами гри"[3]. Крім суперечок про "мовне питання", багато дискусій італійських теоретиків риторики й поетики мали чималий вплив на літературну творчість у всій гуманістичній Європі. Цей взірець діяв ще протягом значної частини XVII ст. Тільки в добу зародження класицизму нова législation du Parnasse (законодавство Парнасу) у Франції Буало почала відсувати в тінь італійське провідництво у царині літературної кодифікації.

© Ріккардо Піккіо, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Ук ˜ ське ба кко. К., 1993

На жаль, здається, що італійське літературознавство не зовсім свідоме історичної важливості тих фактів. Наслідком переваги естетизму на протязі XX ст. став однобічний підбір "добрих авторів", а сотні "підрядних письменників" засуджено на забуття[4]. У таких поспішних судженнях не береться до уваги те, що нібито безвартісні автори Seicento (XVII ст.) могли бути вельми популярні у свій час і що їхні твори могли бути взірцями для наслідування не тільки в Італії, а й (і дуже часто тим більше) за кордоном. Це значить, що речі, поспішно відкидані критиками естетичного спрямування, можуть ставати предметами новаторських досліджень для більш вдумливих істориків "літературної цивілізації". Випадок Дж.Б.Лаллі підтверджує такий висновок.

Ім'я Лаллі не згадується навіть у більшості історій італійської літератури. Годі про нього що-небудь знайти у великому збірникові студій, присвячених останніми роками "другорядним письменникам" (i minori)[5]. Ті нечисленні критики, які ще пишуть про нього як про одного із юрби італійських авторів епічних чи псевдоепічних поем початку XVII ст., підкреслено наполягають на низькій якості саме цього тексту, котрий нас цікавить, "Eneide travestita". Читаємо, наприклад, в авторитетній історії літератури Seicento Антоніо Беллоні: "Щиро кажучи, травестія (Лаллі. – Р.П.) є профанацією... Гидко бачити такий прекрасний текст ("Енеїду" Вергілія – Р.П.) спотвореним у плебейському переодягненні... Хто б тішився, бачачи Вергілієвих героїв, перетворених у простаків або у добрячих сімнадцятивічних буржуїв?"[6].

У цьому місці не один український читач зауважить, що існує деяка спільність між цими звинуваченнями і тими, що їх висували проти Котляревського. Виникає питання, чи причиною таких нарікань і непорозумінь не було щось особливе, що могло характеризувати травестію від її першої появи як нової формули поетичного самовияву. Безперечно, дуже важливо знати, чим мала бути травестія (travestimento) і як слід сприймати те, що вона намагається передати[7].

Лаллі, якого можемо вважати винахідником саме такої форми Вергілієвої травестії, намагався з'ясувати суть своєї праці, кажучи, що "було б кривдою для такої видатної поеми (Вергілієвої

неіди . – . . не перевести ii також на жартівливий стиль stile giocoso) відповідно до загального смаку (gusto piú universale)"[8]. Поняття "загальніший смак" означає імпліцитно наявність дуже витонченої інтелектуальної настанови. Треба пам'ятати, що в ті роки італійська теорія літератури (на виразну противагу ідеалам італійського Ренесансу, що будуть частково відновлені в другій половині XVII ст. французьким класицизмом у полемічній реакції саме на "італійське божевілля"[9]) зосереджувалась на "дивних і чудових" ефектах стилістичних (себто формальних) варіацій. Гра Вергілія на нових інструментах, із зовсім відмінною оркестровкою не була випадковим жартом. Це був піонерський експеримент у дусі своєрідної авангардної літератури.

Суть експерименту Лаллі полягала властиво не у stile giocoso (жартівливому або, у широкому значенні, бурлескному стилі), який був лише технічним інструментом, і нічим більше, або в особливому способі "перекладати", тобто переводити поетичне повідомлення з одного коду спілкування на інший. Оскільки травестія є формою "перекладу", яку Лаллі вибрав, щоб переодягнутися з одної "шати" в іншу, ясно, що "плебейське переодягнення", про котре так бідкався Беллоні (а також критики Котляревського), є основним знаряддям у цій грі.

Виходить, що модерні критики не добачили й іншого аспекту експерименту Лаллі. "Eneide travestita" не розумілася як "мішаний жанр" на зразок "героїкомічної поеми". Її мистецькі співзначення не залежали від теми, і її спеціальні ефекти не випливали безпосередньо з оповіді. Вони радше залежали від співзначеневого віднесення до іншого тексту. Саме з огляду на цей міжтекстовий зв'язок травестія Лаллі ближча до пародії, ніж до глумливо-героїчної поезії. Не треба недооцінювати важливості цих класифікаційних особливостей, які можуть на перший погляд здаватися надто тонкими. "Героїкомічні" та "глумливо-героїчні" поеми народилися в тій самій інтелектуальній атмосфері, витвором якої була також travestita Лаллі. Тоді тривала полеміка про те, чи заслугу винаходу "героїкомічної поеми" приписати Алессандро Тассоні, який видав свою "Secchia rapita" ("Згвалтування відра") у 1622 р., чи Франческо Брачолліні, що його "Scherno degli dei"

("Глум богів") з'явився кілька років раніше, в 1618 р.[10] Отже, травестію Лаллі можна було б розглядати як щонайбільше маргінальний варіант на загальну тему poesia del ridere (поезії сміху), що відіграла таку велику роль у письменстві італійського Seicento.

У кожному разі для нашого дослідження найважливіше те, що поетична формула Лаллі означала імпліцитно залежність від іншого тексту. Інакше ніж у глумливій поезії Тассоні або Браччоліні, у травестії Лаллі ні фабула, ні манера розповіді семантично не самостійні. Ніхто не може втямити, про що саме йдеться в цій риторичній співгрі, якщо одночасно не реагує на обидва тексти.

Лише кілька італійських авторів Seicento, серед яких можна тільки назвати таких малоталановитих віршописців, як Джан Франческо Лоредан, автора травестії перших шести книг "Іліади" (Венеція, 1653), пішли за Лаллі. Все ж таки формула Лаллі зайняла видатне і тривале місце в інших європейських країнах. Нема повного переліку травестій "Енеїди". В усякому разі те, що відомо, справляє враження усталеної низки конвенцій, котра діє як відповідник "жанру".

Пояснення цього успіху можна знайти у залежності Вергілієвої травестії від тривалого престижу "Енеїди" у школах. Тільки читачі, які вивчали напам'ять Вергілія в дитинстві або в ранній молодості, могли повністю насолоджуватись, споглядаючи найвищого поета у кумедному переодягненні, слухаючи, як він говорить простою мовою, стежачи, як сходить із свого академічного п'єдесталу, щоб діяти як реальна людина. Насправді небагато було б утішного у простакуватій, анахроністичній і абсурдній поведінці переодягненого героя, якщо б постійно не думалось про його справжні риси за маскою та його високу мову за грубуватими звуками, проріканими дивною постаттю, яку він удає. Фікція перестає існувати, коли припиняється "вдавання" і втрачається контакт із співвідносними умовами семантичної гри.

Було б деяким перебільшенням, але не надто далеким від правди сказати, що історична еволюція Вергілієвої травестії від Лаллі до Котляревського позначена поступовою втратою співвідносної двотекстовості, яка керувала первісною семантичною грою. І що фабулярну конвенцію, зрештою, замінив інший, однотекстовий підхід.

Поема Лаллі вперше встановила ключові літературні зразки не

тільки на рівні текстового збереження постійно висуваючи на перший план Вергілієву фразеологію як основне семантичне віднесення, від якого має залежати всяке словесне чи тематичне перекручення), але також на рівні текстової іновації, властивої травестії. Вживання новітньої плебейської мови і перехід від класичного до новітнього довкілля – себто від напівміфічного світу Трої і Карфагена до світу сучасної Італії та Європи – виявляється найважливішим із цих взірців.

На перший погляд початкове речення поеми Лаллі справляє враження крайньої вульгарності. Рядок Вергілія "Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris..." ("Оспівую зброю і мужа, який перший від брега Трої..."), що її діти запам'ятовували на протязі століть у всіх цивілізованих країнах, передається ось як:

Io canto l"arme, e"l bravo Capitano.
D"una Troia figliol...[11]

що дослівно значить: "Оспівую зброю і бравого Капітана, сина повії"... Ключовий ефект цієї "травестії" спирається на aequivocatio (однозвучність) назви міста Трої (Troia) та її омографу-омофону troia, що означає, і "свиню", і "вуличну жінку" (повію, суку). Оскільки нема мовної опозиції або розрізнення між латиною та італійщиною, які сприймаються як рівні однієї літературної конвенції, комічний ефект залежить від раптового переходу до семантичного світу невігласа і плебея.

Цей стилістичний стрибок з другого боку не має на меті підказувати, що вся гра в травестію буде вестися в площині вульгарності. Ключове слово "Capitano" дає семантичний сигнал кожному культурному читачеві. Годі добачити тут посилання на початкові рядки "Gerusalemme liberata" ("Визволеного Єрусалима" Тассо): "Canto l'arme pietose e'l capitano..." ("Оспівую побожну зброю і капітана"...), що в свою чергу засноване на іншому способі наслідувати Вергілія.

Отже, всупереч першому враженню в читача грубуватості і вульгарності, початкова заява Лаллі виявляється прекрасно висловленою з погляду риторики. Ключові слова "Troia і Capitano" вказують, що нова розповідь "Eneida travestita" буде спиратись на опозицию між класичною латиною та простою мовою і водночас

на комбінацію Вергілієвих мотивів із лицарськими мотивами італійської епіки, представником котрих був Тассо. Ця формула встановлює такий життєздатний зразок, суть якого триватиме століттями в рамках цього жанру. І справді, коли український спадкоємець Лаллі заявляє на самім початку, що

Еней був парубок моторний
і хлопець хоть куди козак[12],

він дає розуміти, що головними мотивами, котрі він має намір використовувати є: 1) Еней як спритний парубок без скрупулів, себто такий, якого прості люди називають "спритний сучий син", і 2) Вергілієвий епос поєднаний із місцевою традицією.

Машкара слів та образів класичного світу як семантичних носіїв модерної цивілізації мусить відігравати важливу роль у риторичній конвенції травестії. У поемі Лаллі, коли Еней виходить на берег і зустрічає Венеру, він висловлює свої культурно-географічні турботи як сучасний італійський мандрівник або герой псевдо-середньовічного роману:

Dimmi s"io giunsi, da miei lunghi erroγi,
In paesi de" turchi o pur de" Mori[13]

(Скажи мені, я прибув після довгих блукань
до країни турків чи маврів)

Ці слова, звичайно втратили б щонайменш половину сенсу, якби читач не усвідомлював собі, що вони є перекладом Вергілієвого

et quo sub coelo tandem, quibus orbis in oris
iactemur, doceas[14].

(і під яким усе ж таки небом, по яких сторонах
світу нас кидає, поясни.)

Поет італійського Seicento не міг пропустити нагоди, на яку тільки здалека натякнув йому Вергілій (... quinquaginta intus famulael...centum aliae totidemque pares aetate ministri, qui dapibus mensas onerent et pocula ponant...), (там п'ятдесят служниць... і сто інших та таке ж число слуг рівного віку, які заставлюють столи стравами і чарки ставлять),[15] щоб уяскравити сцену великого

бенкету в палаці Дідони. В італійській версії кухня Дідони як частина спокушувальної гри типова для бароккового смаку:

Torte, paste e pasticci a varie usanze
E vi fe far per fin la gelatina...[16]

(Тортів, тіст і пиріжків різноманітних
і навіть солодких драглів наготувала...)

У травестійній традиції після Лаллі ця сцена не дуже буде мінятися, крім складників, аж до національного українського варіанту Котляревського:

...Свинячу голову до хріну
і локшину на переміну,
потім з підливою індик;
на закуску куліш і кашу,
із маком медовий шулик...[17]

Жоден літературний твір не відіграв більш вирішальної ролі у поширюванні Вергілієвої травестії по Європі як "La Vergile travesti" ("переодягнений Вергілій") Поля Скаррона (1648). Французький поет, престиж якого у його країні був набагато вищий, ніж престиж Лаллі в Італії, спричинився уже до популярності глумливої епіки в італійському стилі, видавши в 1644 р. "Typhon, ou la Gigantomachie" ("Тифона або Велетнеборство"), коротку поему, написану за зразками XVI ст. – "Gigantea" ("Гігантеї") Джіроламо Амелонгі. Він делікатніше, ніж Лаллі, відчитує текст Вергілія (і вільно поширює його розповідь), щоб перевести його на жартівливий (bouffon) стиль. Лагідна усмішка постійно переважає над реготом:

Je chante cet homme pieux,
Qui vint, charge de tous ses dieux
Et de monsieur son pere Anchise,
Beau vieillard a la barbe grise...[18]
(Оспівую цю побожну людину,
що прибула, обтяжена всіма своїми богами
і паном татом Анхізом,
милим сивобородим дідком...)

Все ж таки риторична техніка, далі оперта на мовні контрасти та на хронологічно-географічний перехід до модерних ситуацій і довкіль, залишається та сама.

Поряд із міццю виникаючої традиції на основі "двотекстовості" можна спостерігати поступове формування автономних тем, схем і фігур у тексті самої травестії. Можливо, найбільш проречисту документацію такого процесу можна знайти в англійському творі "Scarronides, or Vergil Travestie" ("Скарронід, або Переодягнений Вергілій"), що його почав друкувати Чарлз Коттон у 1664 р.[19] Головними складниками є грубувата мова і виразна англіцизація довкілля. Поема починається ось так:

I sing the Man (read it who list,
A Trojan true as ever pist)
Who from Trou-Town, by wind and weather
To Italy (and God knows whither)
Was pack'd, and rack'd, and lost, and tost...[20]

(Оспівую мужа, (розумій, хто слухає,
троянця такого, що правдивішого не знайдеш),
котрого з Троянівки вітер і негода
в дорозі до Італії (І бозна ще куди)
глотили, тягали, паморочили і підкидали...)

Бенкет Дідони описаний, очевидно, відповідно до місцевого британського кулінарного смаку:

Pease porridge, Bacon, Pudding, Sowse,
O"th'" very best she had i'"th House;
Butter, and Curds, and Cheeses plenty
To fill their Guts that were full empty...[21]

(Горохову кашу, бекон, пудінг, підливу,
насправді все найкраще, що мала вдома,
масло, і сир, і багато сирів,
щоб заповнити кишки, вже зовсім порожні...)

Навіть Купід (як і зукраїнізовані герої Котляревського понад сторіччя пізніше) стає частиною місцевого (себто англійського) міфу:

This Cupid was a little Tyny,
Cogging, Luing, Peewich Nyny...
But with a Bow the Sheet-breech Elf
Would shoot like Robin Hood himself...[22]

(Цей Купід був трішки малий,
хитрий, брехливий, злостивий дурень...
Але з лука цей ельф у штанцях із пелен
стріляв, як сам Робін Гуд...)

У другій половині XVIII ст., після видання "Virgilis Aeneis travestirt" ("Вергілієва переодягнена Енеїда") Алойса Блюмавера, все чіткішим стає те, що можна назвати поступовою "девергілізацією" травестій "Енеїди", себто тенденція розглядати текст Вергілія лише як "привід" і обмежувати його тлом, щоб висувати на перший план автономний зміст, який передається самим "травестатором". Блюмавера мало цікавлять жарти з класичних героїв. Він користується усталеними зразками жанру травестії виключно як фабулярними носіями його спеціального полемічного звертання до читачів. У цьому замаскованому памфлеті важливе не протистояння класичності модерності або Трої чи Карфагена Відневі, а полеміка з масонських натхнень з католицькою церквою. Коли Еней попадає в пекло,

Auf einem Berg erblickte man
Ein Schloss, so ungeheur
Und prächtig, als der Vatikan,
Und auch beynach so theuer...[23]

(На одній горі видно було
замок, такий несамовитий
і величний, як Ватикан,
та майже так само коштовний...)

З погляду Блюмавера посадити в пекло тодішній австрійсько-католицький естаблішмент було набагато важливіше, ніж пародіювати класичні сцени Вергілія:

Als Richter sass hier Escobar,
Und Busenbaum, and Sanchez.
Dabey befand, als Auskultant,
Sich ein Auditor Rotae...

(За суддю сидів там Есковар,
і Бузенбавм, і Санчес.
Знаходився поруч як судовий стажист
з глухими вухами і розтуленими долонями
допитувач на тортурах...)

Таким чином поетична формула, що її вперше зреалізував Джованні Баттіста Лаллі у 30-х роках XVII ст., зазнала радикальних змін наприкінці XVIII ст., коли стала популярною в межах російської імперії. Не дивина, що російський досвід такого культурного літератора, як Микола Петрович Осипов, мали як і твори австрійця Блюмавера, вплив на українську версію Івана Котляревського. Проте не варто інтерпретувати твір Котляревського тільки на тлі середньо- і східноєвропейської культури кінця XVIII ст., до якої належав Осипов, як і Блюмавер. Полемічне використання Вергілієвої травестії Блюмавером фактично не багато внесло до вироблення основних поетичних конвенцій, яким Котляревський залишився вірний. Як показали, сподіваюсь, мої зауваження, історичну еволюцію цих конвенцій характеризує насамперед перехід від "двотекстовості" до "однотекстовості". Тоді як читачі Лаллі чи Скаррона не могли тішитися б травестією, не звертаючись постійно до латинського тексту Вергілія, українському читачеві "Енеїди" Котляревського досить було знати, що постаті поеми є тільки літературними машкарами. Проте в рамках семантичної автономії українського тексту ці машкари втрачають більшість своєї ваги віднесень до іншого тексту. Якщо з одного боку латинський текст "Енеїди" майже забутий, то українська історія, оповіджена Котляревським,

залежить іще від фабулярних віднесень, що їх може повністю оцінити тільки витончений читач. В основному "Енеїда" Котляревського вже не є травестією, дарма що її фабулярна система нагадує оригінальні зразки травестійного жанру. Ця ситуація може пояснити деякі труднощі, що їх зазнають сучасні читачі, коли намагаються вмістити цей знаменитий приклад стилістичної віртуозності на відповідному риторичному тлі.

---

1 Найкращі причинки походять із зламу століть: *Дашкевич М.* Малорусская и другие бурлескные "Энеиды"//Киевская старина.–1989.–№9; *Стешенко І.* "Енеїда" Котляревського і Котельницького в порівнянні з іншими текстами // ЗНТШ. – 1912. – Кн.9; *Єнсен А.* Перелицьована "Енеїда" Котляревського. – Перемишль, 1921. Передрук у збірнику: Іван Котляревський у документах і дослідженнях. – К., 1969. – С.467-474; *Марковський Михайло.* "Енеїда" Івана Котляревського // Записки Історично-філологічного відділу УАН. – К., 1926. – Кн.9. – С.78-155; Кн.10. – С.48-74. Щодо огляду новітньої критики див.: *Кирилюк Є.* Іван Котляревський.– К., 1981. – С.200-259.

2 Попри неприхильну оцінку більшості критиків "Eneide travestita" неодноразово передруковувалась до XIX ст. (1651, 1675, 1692, 1796, 1825), а це значить, що вона знайшла шанувальників принаймні серед частини читацької публіки. Дж.Б.Лаллі краще відомий як автор поеми "Franceide" (1629), "Moscheide" (1630) і "Tito Vaspesiano ovvero Gerusalemme Desoluta" (1630).

3 Щодо літератури як гри і правил поетики та риторики див. моє есе "Pour une etude comparee des systemes litteraires slaves romanes". – Флоренція, 1972. – С.7-27.

4 Франческо Флора, довгі роки провідний представник такого "вибіркового" підходу до історії літератури, твердить: "Італійське Seicento породило величезну кількість героїчних поем; ніхто їх більше не читає. Хто, бажаючи бути ретельним істориком, бере ці помпезні томи в руки і читає кілька сторінок, переконується, що не варто забирати собі з життя таку кількість часу, яку краще присвятити більш плідному читанню або просто відпочинкові" (Storia della letteratura italiana: II, Il Seicento, il Settecento. – Мілан, 1945. – С.742). У цій самій книжці він дуже швидко знецінює "Eneide travestita" Лаллі: "Не треба довгого аналізу, щоб показати безкрилу неохайність цієї книжки..." (там же.–С.760).

5 I minori: Orientamenti culturali, Marzorati: У 4-х т. – Мілан, 1961, 1962.

6 *Belloni A.* Il Seicento // Storia litteraria d"Italia, Vallardi. – Мілан, 1952. – С.287 (1-е вид. у 1929 р.).

7 Обговорення "Енеїди" Дмитром Чижевським у його "Історії української літератури" (Нью-Йорк, 1956.–С.335-49) є проречистою синтезою непевностей, мішаних почуттів та й упереджень, що характеризували сприймання шедевру

отляревського патріотично настроєними українськими читачами. ритична реакція Юрія Грабовича на твір Чижевського (Toward a history of Ukrainian literature. – Кембридж, Массачусетс, 1981) віддзеркалює потребу краще обґрунтованої оцінки жанру травестії та його функціональної адаптації до виникаючої літературної системи новітньої України. "Те, що думав Буало про пародійну епіку або що про це думали сучасники Котляревського або Шевченко чи Куліш, і вполовині не так важливе, як те, якою була її функція у розвитку української літератури та літературної свідомості", – пише Грабович (с.52). З другого боку, не може бути великих сумнівів щодо цього, що ледве чи можна займатися тими проблемами, не досліджуючи також історії жанру або літературного різновиду з ширшого погляду порівняльної історії літератури.

8 *Belloni A.* Цит. праця. – С.287.

9 Пор.: Boileau. L"Art poétique, I, рядки 43-44: "Evitons ces exsés: Laissons á L"Italie/ de tous ces faux brillants l"éclatante folie ("Уникаймо цих перебільшень: облишім для Італії блискуче божевілля цих усіх фальшивих самоцвітів").

10 Див.: *Belloni A.* Цит. праця. – С.247-263.

11 *Lalli G.B.* L"Eneide travestita. – Венеція, 1975. – С.11.

12 *Котляревський І.* Повне зібрання творів. – К., 1969. – С.41 (I,1).

13 *Lalli G.B.* Цит. твір. – С.17.

14 *Там же* .– I, 331-332.

15 *Там же* .– I, 703-706.

16 *Там же.* – С.41.

17 *Котляревський І. Там же.* – С. 27.

18 *Scarron P.* Le Virgile travesti en vers burlesque. – Париж, 1958. – С.11.

19 *Sembower Ch. J.* The life and poetry of Charles Cotton. – Нью-Йорк, 1911. – С.3.

20 The genuine poetical works of Charles Cotton, Esq. – Лондон, 1734. – С.2.

21 *Там же.*–С.48.

22 *Там же.*–С.51.

23 *Blumauer A.* Sammtliche Werke, частина I, "Virgilis Aeneis". – Кенігсберг, 1827. – С.129.

Властимир Ерчич

(Югославія)

ПРО УКРАЇНІСТИКУ ВЗАГАЛІ І ПРО НЕЇ У СЕРБІВ

Коли йдеться про основний предмет цієї проблеми, тобто про певне явище в історії українсько-сербських або сербсько-українських взаємин, мусимо насамперед зрозуміти, що є українське під назвою руське і навпаки. Оскільки серби – віддавна русофіли, то не їхня вина, що вони не знають і не аналізують історії України і не беруть до уваги, що відбувалося між "Росією" та "Україною". Винятком є архімандрит Йован Раїч, відомий історик "слов'яносербський" XVIII ст., який не уникав фактів з історії цих двох народів. Те, що послідовники не пам'ятали його праць або не вміли їх читати – не провина вченого. Якщо розсунемо державні кордони і згадаємо, що у XVIII ст. Київ – "російське" місто, і якщо не випустимо з поля зору те, що звідси у давнину рушила стара, добра Русь, мусимо пробачити помилки сербам – нашим "попередникам".

Нові дослідники позбуваються помилок швидко. Так, тепер у Сербії існує невелике коло дослідників-україністів, які незабаром окреслять межі сербської україністики, виділять з узвичаєного, успадкованого російсько-сербського співробітництва та взаємності українсько-сербські зв'язки та стосунки. У цьому не може бути жодного націоналізму чи певного прислужництва – лише чиста наука. Українці та серби мають що сказати один одному, і що добре – почали це усвідомлювати: від збігу і спільності поглядів на світ до тотожності церковного й народного життя, від взаємних

© Властимир Ерчич, 1993

духовних стосунків до культурних зв язків. Нехай їм щастить заради істини і заради тих, кого вони возвеличують!

Барокко – явище, зрозуміле і майже до тонкощів вивчене на Заході. У нас, слов'ян, напіввідоме й досліджене лише у найхарактерніших рисах, та й то окремо в кожного слов'янського народу. Дослідження цього явища варто підтримати, і я вважаю, що кінець цього сторіччя принесе нові відкриття. Далі у цій проблемі варто розмежувати все російсько-сербське та україно-сербське. Епоху Петра Першого та його соратника Феофана Прокоповича необхідно розуміти не традиційно, і тоді вона стане великим помічникім і путівником у новому погляді на багатьох відомих діячів. Серби, наприклад, перебільшили внесок згаданих часів у свою історію, доводячи, що нібито Відень і Австрія існували лише для того, щоб їх кривдити. Але є безліч доказів, що серби багато що переймали безпосередньо з Відня, без остраху за свою національну визначеність. Тепер перед нами стоїть важке завдання: розрізнити свідоме запозичення з Заходу та опосередковане, через Україну та Росію, де західноєвропейські явища були "оправославлені".

Згадав би я і друге завдання україністики: справа йде про книгу українську, про її інформативно-документальний опис, без якого всі наші розвідки в основі обмежені. Центральний московський Відділ рідкісних книг, а саме Т.Н.Каменєва та А.А.Гусєва, зробили дуже багато своєю працею "Украинские книги кирилловской печати XVI–XVIII вв."[1]. Час ставив перед ними інформатику та інформаційно-документальний підхід до книги, тобто, до друкованих речей, і цей епохальний та документальний опис української книги є однією з основ, але сьогодні виникає проблема розвинути та вивчити його. Отже, організуймо цю працю, підхопимо її заради нас і заради барокко, щоб не зупинитися посеред дороги і не бути біднішими за інших!

Прилучімося ж до того царства – зробимо це у бажанні охопити всі книги українські та всю книжність українську, свідомі того, що хочемо її "комплектувати" працею усіх бібліотек та усіх книгосховищ світу. Хай це справді станется коли-небудь! Інформаційно-документальна обробка всього українського друкованого слова є необхідною насамперед тому, що вона є цінна, невідновлювана

даність своєрідних праць, про які не сміємо знати, чому вони з'явилися, що нам принесли, – а коли мова про сербів, – чому саме такі книги до них прийшли і що серби у них шукали.

Якщо говорити, чого нам не вистачає, необхідно подумати про створення словника, енциклопедії барокко, підручника, в якому повинні знайти місце всі дотеперішні відповідні досягнення і все, чого вимагає інформатика. Це довга і важка робота, але її треба починати. У цьому словнику повинні бути вичерпні бібліографічні дані про автора, бібліографія та література про нього. Вважаю, що не треба робити багато посилань на стару літературу, а використовувати лише витяги з неї. Наші студії все більше потребують хоробрих дослідників, таких як Валерія Михайлівна Нічик, яка ще 15–20 років тому здивувала сміливістю своїх проривів у світ недооціненої "схоластики", побачивши у ній і давні ознаки, і далекого предка сучасної "науково-технічної революції" та ери "електронних машин і кібернетичних приладів"[2]. Епоху барокко варто по-новому розглянути та переосмислити.

Заснування інформаційно-документального центру україністики – найперше, що ми повинні зробити. Природно, він би мав бути у двох місцях: у Києві – для європейців та у Канаді чи Америці – для іншої частини світу. Маю на увазі сучасну комп'ютерну обробку матеріалу. Одночасно центр збирав би джерела та старі дослідження. Зробити це досить легко. Маючи трохи активності та доброї волі, можна знайти й фінансові засоби. Наприклад, після війни професор Бранислав Джурджев зробив фотокопії майже всього матеріалу про югославів, що зберігаються у Царгородському архіві, і всю свою працю передав до Орієнтального інституту у Сараєво. Що це для югославів означає – не варто й казати!

Сербське барокко досліджувалося на основі праць Динка Давидова, Милорада Павича, Деяна Медаковича, Властимира Ерчича та багатьох інших. Але ми не повинні забувати Київ, оскільки він є віссю прогресивної православної духовності, самодостатнім "редактором" усього, що приходило до нас з "царюючих міст". Ми не повинні забувати ні митрополита Рафаїла Заборовського, ні "сербського церковноначальника" Вікентія

овановича не лише тому, що вони у своїх національних столицях були архієреями та трудівниками, гідними свого становища, звання, обставин та ролі, визначеній їм, а тому, що розуміли, живучи відповідно у Російській імперії та Австрійській державі, насамперед, потреби своїх народів того часу.

Було б неправильно забути гучного Феофана Прокоповича, "сіру вищість" Вікентія Йовановича і Заборовського, і їхню тінь, що їх супроводжує і випереджає[3]. Немає справжнього барокко в Україні без Заборовського, як немає його в Сербії без Вікентія Йовановича. Для першого – докази у митрополитчій резиденції у Софійському соборі, а для другого – досить і того, що він звернув погляд на Київ, коли йшлося про вчителів, навчання і про книги. Він залишився при своїх думках і замірах[4] і здійснював їх послідовно. Він зібрав добрі кадри учителів, і у Сремських Карловцях почала жити друга Київська академія[5], така ж зразкова, як і перша, враховуючи те, що сам Вікентій першим ректором мав високоосвіченого Сінесія Залуцького, якому, безсумнівно, Заборовський передав список правил Київської академії. З книгами Вікентію було важче. Друкарні він не мав, "архієрейських книг" (що відповідали б святосавським спискам) слід загубився, і знайти їх можна було у Прокоповичівсько-Петровській Росії. Усі сербські архієреї до і після нього зверталися по книги до Синоду до Санкт-Петербурга чи до Москви. Лише Вікентій завжди дивився на Київ, можливо, тому й "образив" "верховну бюрократію" і все-таки одержав те, що йому потрібно та відповідало його поглядам.

Не забуваймо при цьому й Заборовського та українські друкарні, маймо на увазі Вікентієву волю, щоб частина тих видань була "синодальною", як, зокрема, Новий Заповіт, Катехизис, Десятислів'я, Служебник і Требник[6]. Зрозуміло, що Вікентій знав теологічні і богослужбові російські видання і про контроль Синоду над ними, тобто не боявся ні уніатського, ні єретичного вчення. Він з нетерпінням очікував усього, що вийде з рук Амвросія Дубневича, архімандрита Київського братського монастиря[7]. Так серби на чолі з митрополитом Вікентієм можуть вважати продукцію українських друкарень своєю, пишаючись багатьма українськими книгами, що уникли знищення і зникнення. А українська книга є з ряду

повчальних , церковних , шкільних , учительних", "душеспасительних", "божественних", "богонатхнених", "корисних", "святих", "богоглаголемих", "перлинних", "правильних", "насолоджувальних" тощо. Вікентій не цурався українських книг, умів співробітничати з віденськими граверами. Тому "малоросіяни" (Раїчеві) на чолі з Мануїлом (Михайлом) Козачинським могли здійснити завдання Заборовського, те, до чого вони прагнули і чого бажав Вікентій Йованович. Саме тоді у сербів з'явився смак до барокко і саме тоді зажили у Сербії всі його форми.

І про одного, і про другого митрополита ще багато чого не сказано, і вони ще виростуть у велетнів українського та сербського барокко. Вікентій Йованович – тим більше. Оскільки барокко – це й мова, якою він писав. А Козачинський це знав, користуючись сміливістю і величчю Київської академії, і навчав сербів не соромитися своєї мови[8].

Хотілося б зауважити, що сербсько-український обмін книгами тривав і в часи Вікентієвого наступника патріарха Арсенія IV Йовановича Шакабенте, який надіслав київському митрополитові найславнозвіснішу сербську бароккову книгу – "Стематографію" Джефаровича, а той йому – "Чиновник сеи архиерейскаго священнослужения"[9]. Наскільки мені відомо, у Відділі рукописів ЦНБ АН України знаходяться дві копії "Стематографії", а це багато що говорить про зв'язки українців та сербів.

---

1 Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В.И.Ленина. – М., 1976.

2 *Ерчић* В. Мануил Михаил Козачинскиј и његова Траедокомедија. – Нови Сад. – Београд, 1980. – С.400+39.

3 *Там же*. – С.77.

4 *Грујић М.* Прилози за историју српских школа у првој половини XVIII века // Споменик (САН), XLIX (42). – Београд, 1910. – С.116–117; Описание документов и дел, хранящихся в Архиве Святейшего Правительствующего Синода. – Санкт-Петербург, 1879. – Т.II, ч.1 (1722 г.). – CCCCCLV, CCCLXXVI.

5 *Ерчић В.* Мануил Михаил Козачинскиј ... – С.77–97.

6 *Костић Мита.* Гроф Колер као културнопросветни реформатор код Срба у Угарској у XVIII веку. – Београд, 1932. – С.24–30.

7 ЦГИА СССР, Ленинград, ф.796, оп.17, ед.хр.119. – С.40.

8 *Петров Н.И.* Киевская академия во второй половине XVII века //Труды Киевской духовной академии. – К., 1895. – Т.III. – С.226; *Мишанич О.В.* Григорій Сковорода і усна народна творчість. – К., 1976. – С.20; *Ерчиh В.* Мануил Михаил Козачинскиј ... – С.124–129.

9 *Петров Н.* Известия ЦАО при КДА за апрель 1880 г. // Труды Киевской духовной академии. – К., 1880. – Т.II. – С.318–319; *Стојановиh Љуб.* Стари српски записи и натписи. – Београд, 1903. – Т.II. – С.134.

Естер Ойтозі
(Угорщина)

ДОЛЯ УКРАЇНСЬКИХ СТАРОДРУКІВ У СХІДНІЙ-ПІВНІЧНО-СХІДНІЙ УГОРЩИНІ

На східних, північно-східних землях історичної Угорщини у новий час існували складні національні і релігійні відносини. Слов'яни, які там проживали, а саме серби – православні[1] та українці-уніати[2] (греко-католики) послуговувалися візантійським обрядом і церковнослов'янською літургічною мовою. Через відсутність в Угорщині XVII – XVIII ст.[3] кирилівської друкарні вони були змушені імпортувати богослужбові книги і церковну літературу з-за кордону, із східнослов'янських земель. Балканські друкарні під турецьким ігом перестали працювати, венеціанські не поширювали своєї книжкової продукції на Середню Європу.

Першим дослідником східнослов'янських книг в Угорщині був Антал Годінка (1861–1946), видатний історик і славіст, учень В.Ягіча, перекладач і коментатор "Повісті временних літ". У своїх друкованих працях він не раз підкреслював важливість детального вивчення цього питання[4]. На підставі архівних даних А.Годінка висунув гіпотезу, за якою в Угорщину ввозилися московські видання, і опублікував статтю "Книготорговці-москалі в Угорщині"[5]. Він збирав дані про книжкові фонди парафіяльних церков Східно-Північно-Східної Угорщини, але підвести кінцеві підсумки не встиг. Його записки зберігаються у Відділі рукописів Бібліотеки Угорської Академії наук[6].

Дослідження А.Годінки тривалий час ніхто не продовжував. З одного боку, славісти були зайняті виконанням більш першорядних

© Естер Ойтозі, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Ук ˜ ське ба кко. К., 1993

завдань: лексикогра ією, вивченням угорсько-слов'янських мовних, літературних та історичних зв'язків. З іншого боку, серед угорських бібліографів не було людей, які б знали історію кирилівського книгодрукування і володіли церковнослов'янською мовою.

Вихідним пунктом для виділення і опублікування слов'янських стародруків стала рекомендація IV (Московського) з'їзду славістів. В Угорщині першим вийшов список "Slavica" Егерської архієпископальної бібліотеки[7], потім побачили світ книги Дори Готтесманн[8]. У 70-ті рр. копіткою працею мені вдалося реконструювати кирилівський книжковий і рукописний фонди Маріяповчанського монастиря чину св.Василія Великого, написати історію монастирської бібліотеки і зібрання книг ризниці церкви з іконою Проливаючої Сльози Богоматері[9].

Маріяпович (комітет Саболч-Сатмар) – знамените місце паломництва уніатів з початку XVIII ст. Його церква ("basilica minor") споруджувалася у 1731–1756 рр., будівля монастиря існує з 1753 р.

Стало зрозуміло, що подальші дослідження треба проводити в Бібліотеці греко-католицької духовної академії (БГКДА) у місті Ніредьгаза, і у парафіях Гайдудорозької і Мішколцької уніатської єпархій, у Східній- Північно-Східній Угорщині. У 1979 р. було отримано дозвіл працювати від єпископа монсеньйора д-ра Імре Тімко (1920-1988) – ученого і бібліографа, мецената наук і мистецтв, який дав мені повну свободу дій. Упродовж дев'ятирічної роботи археографічними поїздками було обслідувано 36 уніатських парафій у комітетах Саболч-Сатмар, Гайду-Бігар і Боршод-Абауй-Земплен, а знайдені книги передано в БГКДА. Неоціненні заслуги у врятуванні книг священика Б.Дудаша.

У 1985 р. було опубліковано каталог кирилівських стародруків БГКДА[10], у 1987 р. – список кількох фрагментів цього книгосховища і кирилівських книг музею ім.Отто Германа (місто Мішколц). Виявилося, що на цій угорській території збереглися книжкові скарби, про існування яких ніхто навіть не здогадувався. Знайдено три палеотипи, а саме: дві Острозькі Біблії[11] , екземпляр "Книги о постничестві" (Острог, 1584), а також унікальне видання

Трюді пісної ив, . дна з строзьких іблій раніше належала церкві села Комлошка, в якому проживали українці.

Майже всі книги мають дефекти, їхня реставрація ще не проводилася. Оригінальні оправи збереглися рідко.

Підсумки багаторічних досліджень такі:

1. Гіпотеза А.Годінки, начебто у фонді імпортних книг більшість становить російська, московська книжкова продукція, не підтвердилася. Московських книг з Друкарського двору і його спадкоємниці Синодальної друкарні мало. Фонд скоріше український, зустрічаються львівські, острозькі, чернігівські, київські, почаївські видання.

2. Половина книг – XVII ст.

3. Три чверті фонду – богослужбові книги. Виняток становлять Біблії, богословська література, наприклад, "Мир з Богом человѣку" Інокентія Гізеля (Київ, 1669), церковна ораторська проза, наприклад, "Ключ розумѣнія" Іоанікія Галятовського (Львів, 1663, 1665), "Вѣнец Христов" Антонія Радивиловського (Київ, 1688), апологетика: "Месія правдивий" Іоанікія Галятовського (Київ, 1669), твори отців церкви: "Книга о священстві" Іоанна Златоуста (Львів, 1614), повчальні праці для монахів[12] : "Царю Іустиніану главізни поучительни" Агапіта Диякона (Київ, 1628), а також "Феатрон или позор нравоучительний" Іоанна Максимовича (Чернігів, 1708), катехізиси для духівництва і народу: "Зобраніє короткоє науки о артикулах віри" (Львів, 1646), збірки про чудеса ікон Богоматері: "Небо новоє" Іоанікія Галятовського (Львів, 1665), "Руно орошенноє" Дмитра Ростовського (Чернигів, 1702), житійна література: його ж "Книга житій святих" (Київ, 1689).

4. Творів світського характеру не знайдено.

5. Під час археографічних поїздок виявилося, що при оновленні церков багато стародруків пропало, основні фонди реконструювати неможливо, хоч така реконструкція була б дуже цікавою для істориків книги.

6. На підставі поміток власників і дарувальників імпортних книг можна зробити висновок, що вони тривалий час були у користуванні на східнослов'янських землях, після чого потрапляли до Угорщини. Про канали, якими імпортні книги проникали у нашу країну, про

способи книготоргівлі маємо поки що недостатні дані. У записах послідовно не згадується, у кого купили чи від кого отримали книги їх перші власники в Угорщині. Це питання потребує подальшого вивчення.

Усі книги XVI – XVII ст. описано поекземплярно, списки надіслано редакції "Зведеного каталога видань старого друку кирилівського і глаголичного шрифтів" (Москва, Бібліотека ім.В.І.Леніна).

---

1 *Módy György*. The Migration of Southern Slav Population on the Great Hungarian Plain in the 15–16-th Centuries // Etnographica et Folklorostica. I. – Debrecen, 1979. – C.135–144.

2 *Palládi-Kovács Attila*. Ukrainische Streuseidlugen im Nordosten des heutigen Ungarn // Népi kultúra - népi társadalom. VII. – Budapest, 1973. – C.327-364.

3 Видання ранніх, трансільванських, кирилівських друкарень не могли задовольнити масові потреби більш пізньої епохи. Угорська Королівська університетська друкарня (Буда) почала систематично друкувати книги кирилицею наприкінці XVIII ст.; Kafer István. Az Egyetemi Nyomda négyszáz éve (1577–1977). – Budapest, 1977. – C. 118-119.

4 *Hodinka Antal*. A Munkácsi görögkatolikus püspökség története. – Budapest, 1910. – C.787-814.

5 *Hodinka Antal*. Muszka könyvárusok hazánkban 1711–1771 // Klebelsberg Emlékönyv. – Budapest, 1925. – C.427-436.

6 Рукописний фонд Ho Ns 4814 / 1.

7 *Pallagi Béláné – Zbiskó Ernöné*. Az Egri Föegyhámefyei Könyvtár szláv anygából. I-III. – Eger, 1962-1964.

8 *Gottesmann Dorothea*. Slawische Bücher der Universitäts-bibliothek in Debrecen bis 1850. Debrecen, 1962.; Slawische Bücher in den Bibliotheken der Reformierten Kollegien in Debrecen und Sárospatak bis 1850. – Debrecen, 1963.

9 *Ойтозі Естер*. Книги кирилівського друку маріаповчанських василіан. – Дебрецен, 1982 (Давні бібліотеки Затиського краю Угорщини-2).

10 *Ойтозі Естер*. Слов'янські і румунські книги кирилівського друку Бібліотеки грекокатолицької духовної академії. – Дебрецен, 1985 (Давні бібліотеки Затиського краю Угорщини-4).

11 *Ojtozi Ester*. Az Osztrogi Biblia két példánya a Nyiregyházi Görögkatolikus Hittudományi Főiskola Könyvtárában.
Два примірники Острозької Біблії у Бібліотеці грекокатолицької духовної академії (м.Ніредьгаза – Угорщина). – Дебрецен, 1985.

12 Німецькою мовою: "Fürstenspiegel".

Теофіл Комаринець

ТРАДИЦІЇ БАРОККО В СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

I. Склалося так, що при з'ясуванні багатьох питань української національної літератури не стільки враховувалась їхня сутність, скільки робилась спроба ці поняття сприйняти у контексті головних формул і стереотипів. Завжди або майже завжди ті чи інші явища великої і меншої ваги трактувалися як вторинні, що виникли під впливом або у зв'язку з аналогічними в інших визнаних літературах.

Українська література належить народові, що давно втратив свою державність, народові національно пригнобленому. Вона, як і народ, що дав їй ім'я, поділила долю постійного приниження і переслідування, її не знали або, вірніше, не хотіли знати навіть найближчі сусіди, розцінюючи як вигадку, малоросійські чи якісь там інші амбіційні претензії. Не було такої літератури, не було і народу, що захотів її мати, твердили вони. Натомість завжди були Великоросія і Польща від моря до моря.

Такі погляди, на жаль, не стали анахронізмом уже і сьогодні. Світ знає про нас не від нас самих, бо ми завжди були німі, а від наших "доброзичливих" сусідів як про не завжди покірних слуг і лицарських захисників східних чи південних кордонів. Так і ввійшла у свідомість пересічного європейця чи американця література українського народу як провінційна, як відгалуження від материкових культурних масивів, що розвивається на їхній основі і під їх безпосереднім впливом.

Українознавча літературна наука не завжди успішно доводила не то що протилежне, а й не могла впоратись із експансіоністськими

© Теофіл Комаринець, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Ук ˜ ське ба кко. К., 1993

тенденціями на абсолютне підпорядкування. Поступово утверджувалась думка, що українська література розвивалась на обочині магістральних шляхів європейської і світової культури, користуючись її здобутками і переосмислюючи їх. З часом, з більш настирливими вимогами українського народу на право свого існування як нації, з активізацією української діаспори ці думки трансформувалися у переконання про ущербність, трагічну неповноту української літератури. Українська література, доводили вони, є самосійною літературою, але в силу умов свого існування не могла розвинути всього культурного багатства, виробленого людством.

Так обумовлюючись конкретною історичною ситуацією, народжувались літературознавчі схеми оцінок минулого і сичасного ризвитку українського письменства, методологія його дослідження, яка за радянських часів збагатилася марксистсько-ленінським наповненням, інтернаціоналістським спрямуванням, підпорядкованим русифікаторській політиці КПРС і радянського уряду.

У світлі названих тенденцій і методологічних принципів трактувались і такі явища, як романтизм і барокко. Їх поява в українській культурі ставилась у повну залежність від російської та інших культур, вони не мали права від них відрізнятись, бо прирікались на осудження за спотворення визначальних особливостей, які вони начебто розмивали. На український літературний процес накладалось своєрідне кліше, а що не потрапляло до нього – усувалось як нетипове, зайве, що не увиразнює його сутності. Ще й сьогодні далеко не всі переконані в тому, що найбільшою цінністю українського романтизму є його заангажованість національно-культурними і політичними проблемами, вихід на національну самобутність як основу національного самоусвідомлення, національної пам'яті і гордості. В українській літературі культ сильної, суверенної особистості трансформувався у культ України, в ім'я визволення якої, осягнення незалежності йдуть на смерть цілі покоління безстрашних героїв. У літературах державних народів такі аспекти саморуху героїв, їх опозицій не були характерними, а тому й не вип'ячувались у літературах підпорядкованих, залежних, що могли кимось сприйнятись як спроба протиставлення,

самоізоляції, сепаратизму, винятковості, що вже межувало з націоналізмом, а отже, протистояло інтернаціоналізмові, піднятому до державного імперського рівня.

Ще курйозніше трапилося з барокко. Про барокковий стиль у літературі заговорили тільки після першої світової війни, у 20–30-ті рр. Оскільки мовчала російська літературознавча наука про особливе російське барокко, чи то не вважаючи за потрібне про нього писати, чи не знаходячи в російській літературі його визначних зразків, а чи ще з якихось інших мотивів, мовчало і українське літературознавство, добре пам'ятаючи давню, підтверджену життям науку: "не лізь поперед батька в пекло". Українська радянська наука розгубилась, бо не відала, чи буде дозволене барокко для дослідження, хоч українська література, на відміну від класицизму, мала розвинутий барокковий стиль, отже, могла потрапити у ранг майже "повних літератур".

II. Романтичне світобачення відоме з античних часів. Воно знайшло вияв і у славнозвісному "Слові о полку Ігоревім", утверджувалось в період Ренесансу і барокко. Одначе як літературний напрям і метод романтизм сформувався у час національного самоусвідомлення і самовираження, творення національних держав, всеохоплюючого руху народів до своєї консолідації як націй. Засвоївши здобутки попередніх літературних епох, романтизм став визначальним явищем у багатьох літературах світу.

У становленні і розвитку українського романтизму велику роль відігравали суспільні і літературно-культурні традиції інших народів, зокрема слов'янських. Формуючись за подібних політичних і літературних умов, українські романтики так або інакше втягувались у загальні процеси літературного розвитку, сприймали ідеї, що стали головними в інших літературах. Крім того, безпосереднє звертання інтернаціональних письменників до української тематики, створення ореолу незвичайної України і її історичного минулого стимулювали художню думку українських письменників (досить згадати українські зацікавлення в російській і "українську школу" в польській літературах).

Розвиток українського романтизму багато в чому залежав від спілкування його представників з іншими літературами, зокрема й

західноєвропейськими, досвід яких вони використовували. ле ставити його виникнення у безпосередню залежність від існування інших національних форм навряд чи правомірно, пряма аналогія тут явно недостатня.Ще більш протиприродними є спроби визначити головну модель романтизму на основі якоїсь літератури або кількох літератур, відхід чи, вірніше, відхилення від якої є начебто порушенням романтичного канону, свідченням ущербності, неповноти національного романтичного типу.

Якими б сильними не були зовнішні впливи, вони не є основою розвитку суспільно-політичного й культурного життя. Письменник стає романтиком не тому, що вступає у зв'язок з іншими літературами, які засвоїли романтичний тип відношення мистецтва до життя, а тому, що він є романтиком за своєю сутністю, за складом своєї свідомості. Творчість письменника-романтика обумовлюється перш за все національною дійсністю епохи, в якій він живе і творить.

Становлення романтизму в українській літературі, як, до речі, і будь-якого іншого літературного напряму, визначалось не лише поєднанням досвіду інших літератур, посиленого національними традиціями староукраїнської літератури, а насамперед специфічною ситуацією українського суспільно-політичного, культурного і літературного життя кінця XVIII – початку XIX ст. Український романтизм міг стати тільки таким, яким його маємо, яким він кодувався національним духом українського народу і яким виколисало його українське середовище у найширшому розумінні цього слова. Він не дав таких постатей, які дав романтизм у інших країнах, що за своїм складом були англійцями, німцями, французами, італійцями, але покликав до життя таких не менш оригінальних і самобутніх виразників ідеалів рівності, братерства і справедливості, національної незалежності, як поети "Руської трійці", М.Костомаров, А.Метлинський, П.Куліш, чиї імена не раз обливались брудом під схвально-поблажливі усмішки охоронців офіційної ідеології. Їх мало знає, а може й зовсім не знає світ, проте не тому, що вони менш романтичні і недостатньо талановиті, а тому, що твори їхні ніколи не пропагувались державними органами "суверенної України".

При наявності багатьох спільних ознак український романтизм

не міг ути адекватним так званому центральному, класичному типові. Та від того він не перестав бути романтизмом, і романтизму у ньому не лише не зменшилось, а може, й збільшилось, бо завдяки йому розширилось наше розуміння такого складного і суперечливого явища, яким він був у сукупності його спільних і відмінних ознак. Український романтизм – явище суверенне, виріс на іншій національній основі, живився іншими національними традиціями, ніж романтизм будь-якої іншої національної літератури, навіть найбільш розвиненої, а отже, й повної. У цьому його значення і неповторність, ідеологічна і художня цінність. За типом і характером розвитку він наближався до романтизму народів недержавних, визначався боротьбою проти колоніального гніту, за національне самовизначення, за національну духовну суверенність і державну незалежність. В Україні, як і в залежних країнах, невичерпними залишались просвітительські ідеї як в загальноідеологічній, так і в художній сфері, що призвело не лише до злиття в мистецтві ідей просвітительства і романтизму, а й до своєрідного симбіозу стадіально різних типів художньої свідомості і літературних стилів: барокко, класицизму, просвітительського реалізму, бурлеску, сентименталізму.

Однією з типологічних ознак романтизму є утвердження самобутніх національних літератур. Але якщо для одних народів можливості розвитку національних літератур були сприятливими, для інших – обмеженими, то право українського народу на культурний розвиток ще було потрібно доводити і відстоювати. Зусилля українських романтиків спрямовувалися на те, щоб відкинути антинаукові твердження, смисл яких зводився до заперечення можливостей розвитку української культури, мови і літератури. У багатьох трактатах, статтях, виступах, художніх творах вони пристрасно доводили, що українська мова не є наріччям ані однієї із слов'янських мов, що це мова народу, у якого багате минуле і високохудожній фольклор. Протягом десятиліть йшла непримиренна й драматична боротьба (вона триває й сьогодні) за визнання української нації, за її політичний і культурний суверенітет. Коли літератори-романтики у національно незалежних країнах поринули у світ суверенного буття своїх героїв, ішли за голосом

власного сумління, включившись у боротьбу за вільну особистість, що кинула виклик усьому світові, то українські романтики вирішували гамлетівську дилему - бути чи не бути українському народові. Вся їхня творчість підпорядкована одній меті – врятувати свій народ від неминучої загибелі, вибороти право на існування серед вільних народів, показавши невичерпний духовний потенціал української нації.

Разом з тим чітка запрограмованість на політичні проблеми, без з'ясування яких не можна було осягнути позитивних здобутків у національному відродженні, хоч і відволікала від безпосередньої творчої діяльності, робила їхню творчість багатогранною, сповненою турботи про національне самоусвідомлення і завтрашній день народного воскресіння. Дехто сьогодні може їм дорікнути, що вони розпорошували свої сили, витрачали талант не за покликанням, але іншого виходу не було, як немає іншого виходу і в сьогоднішніх українських письменників, які в силу необхідності стають політиками, як, до речі, й в інших категорій творчої і наукової інтелігенції, котрі виборюють наукову державність. Така вже доля українських літераторів, така особливість українського національного письменства. Ніколи не вистачало українським романтикам часу зайнятися чисто літературними, художніми справами.

Кожна національна література, трансформуючи загальнолюдське начало, вносила суттєві доповнення в саму систему романтизму, збагачувала її своєю неповторністю. Якщо, скажімо, соціальна приналежність особистості західноєвропейській романтичній системі не лише не відігравала суттєвої ролі, а й взагалі важко вловлюється, оскільки романтичне світовідчуття багатше і складніше, більш масштабне у порівнянні з втіленням настроїв чи долі класу, до якого належить персонаж, то в українській літературі романтичний герой, піднімаючись до розуміння загальнолюдських ідеалів, переважно виражає їх з позицій трудового селянства або демократичної інтелігенції. Тому в українській романтичній літературі майже відсутні риси понурого демонізму, настрої "всесвітньої туги", послаблений і конкретизований конфлікт героя з оточенням, процес відчуження не завжди залишається невирішенним (в окремих випадках можна говорити про зняття

відчуження). Соціальна заангажованість, яка не є обов'язковою особливістю романтизму, скоріше – винятком, в українській романтичній літературі стає важливим естетичним принципом.

Мотиви відчуження в українських романтиків при всій подібності в глобальному розумінні – у конкретному вираженні інші. Герої їхніх творів, відриваючись від свого середовища, у більшості випадків прагнуть змінити його, вплинути на його поліпшення. Навіть прямий виклик суспільству, який закінчується смертю героя, що повстав проти існуючих норм життя, кинутий конкретним соціальним силам, а не людству взагалі. У творах українських романтиків домінують мотиви "національної туги".

III. Типологія українського романтизму, його модель не може бути іншою, бо вона визначалась усім комплексом національного життя, яке було саме таким, яким було, з його піднесеннями і спадами. Український народ не має неперервної державності, але він витворив такий феномен у людській історії, як Запорозька Січ – одна з перших демократій у тодішній Європі. Україна в особі П.Орлика дала перший зразок республіканської конституції на європейському континенті, витворила такі форми, як братські школи та Києво-Могилянську академію, що стала науково-освітньою Меккою у Східній Європі.

Українське літературне барокко, про яке написано поки що лише окремі праці[1], у свою чергу, обумовлюючись політико-культурними особливостями часу (XVII – XVIII ст.), склалось як неповторне, синтетичне, національно самобутнє явище, мало тенденції до поєднання здобутків середньовічної культури і досягнень Ренесансу[2], що не могло згодом не привернути уваги романтиків, для яких минувшина була одним із об'єктів поетичного зацікавлення. Відкидаючи простоту форми і гармонійність та яскравість поетичного вислову епохи Ренесансу, письменники бароккового стилю вдавались до зумисної ускладненості, що відповідало повороту до теоцентризму середньовіччя, тенденціям до релігійного забарвлення усієї культури, зумовлених драматичними подіями часів Козаччини після смерті Б.Хмельницького, що ввійшли в історію під назвою "Велика руїна" (не випадково тема смерті стає однією з центральних у барокковій літературі).

Проте протистояння Ренесансу, який на краї не досяг європейського наповнення, не було суттєвим, принциповим, тому й барокко тут розвивається в дещо іншому напрямі, у більш спокійному єднанні духовного (релігійного) і світського в стильовій концепції людини. Особливістю українського барокко є й те, що воно формувалось переважно у антикатолицьких традиціях, які, проте, сприймались не однозначно.

Відзначаючись вишуканою стильовою орнаментальністю (фігурний вірш, "раковий вірш", вірші: алфавітний, загадковий, з "луною", "леонінський"), барокко разом з тим стимулювало захоплення природою, яка поцінювалась як засіб пізнання найвищої ідеї, самовираження Бога. Не чужий барокковій літературі культ сильної собистості, що спрямовує свої дії на утвердження християнських ідеалів, релігійних та моральних догм. Ідеал бароккової людини – ідеал "вищої людини", яка служить Богові, місце якого в цій системі було центральним, як і місце самої людини, що виражала всеприсутність абсолютного буття, була емблемою, символом, тінню абсолютної ідеї (звідси такий вид поезії, як "емблематична поезія", яскравими представниками якої є І.Величковський і особливо Г.Сковорода). Дуже близькими для романтизму у барокко були динамізм його творів, увага до авантюрних сюжетів, напруженість і драматизм ситуацій. Зосереджуючи увагу на внутрішньому світові сильної особистості, барокко, як пізніше і романтизм, передає напругу, гостроту переживань людини, що розуміються як наслідок неусвідомленої або надсвідомої дії. Для поетики барокко характерним є тяжіння до натуралізму, гіперболізації, оксюморону, гротеску, котрі співіснують як елементи єдиного, а універсальність відтворення підноситься ним до рівня естетичного закону, що поставило цей стиль у прямий зв'язок з найближчими попередниками і предтечами романтичного світобачення.

Барокковій системі властива широка амплітуда застосування образів-символів – психологічних, філософських, історико-філософських, що часто перетворювались в ускладнені алегорії, містерії. Осмислена орієнтація на створення узагальнюючих символічних образів є однією з визначальних ознак творчості українських романтиків. Символи і символіка стали важливим компонентом їх

поетики, формою втілення певного задуму чи ідеалу, способом мислення, плоттю і кров'ю їхнього творення. Про глибинний зв'язок з барокковою символікою і алегорією свідчить геніальна Шевченкова поема (містерія) "Великий Льох".

Схильність барокко до сприйняття конкретного, за яким завжди стоїть духовне, божественне, ідеальне, привела його представників, зокрема в Україні, до трактування фольклору як культури народу, його історії, національного буття3. Барокко відкрило фольклор для письменства. У тлумаченні питання "народності" воно вперше в історії української культури звернулося до осмислення історичного національного досвіду народу, що згодом стало альфою і омегою діяльності романтиків.

"Ідея народу", "історичної долі народу", що викристалізувалася в надрах бароккової літератури, зокрема в історіографії, уже виразно проявляється у діяльності І.Вишенського, твори якого можна віднести до передбароккового стилю. Його послання, заклики й звинувачення, багато орнаментовані незвичними словесними структурами іронічного та сатиричного спрямування, вже були звернені проти денаціоналізованої аристократії і вищого духовенства. Під впливом "ідеї народу", яка позначилась і на мові літератури, написані літописи Самовидця, Гр.Грабянки, Самійла Величка, художні твори та філософські трактати Г.Сковороди. Вони стали основою, були першоджерелом романтичної теорії і практики.

Бароккова література переважно користувалась виробленими нормами староукраїнської мови із більшим чи меншим проникненням народних елементів. Відбувається активне внутрішнє збагачення існуючої літературної мови; таке збагачення стало основою тих процесів, що, зрештою, привели до перетворення мови в нову якість, яка своєю структурою і словесним складом суттєво відрізняється від староукраїнської мови. Поступове оновлення української літературної мови здійснювалось шляхом національного самозбереження народу, еволюції суспільства від абсолютної націоналізації його основ до створення національної держави. Епоха барокко була початком переходу від староукраїнського до новоукраїнського письменства, еволюцією, а не запереченням попередніх традицій, безпосереднім їх продовженням на новій основі.

Безперервність процесу розвитку національної літератури очевидна, перемогла в цьому процесі орієнтація на народноукраїнські елементи, які завжди були притаманні українській літературі з найдавніших часів (варто згадати хоча б "Повість временних літ" або "Слово о полку Ігоревім").

IV. Бароккове мистецтво не лише одна з яскравих сторінок української культури, яке, правда, не завжди було доступним і зрозумілим людині позабароккових часів, співзвучним її настроям і бажанням. Воно, отже, має не тільки історико-пізнавальну вартість. З барокко пов'язане формування героя нового типу, який або залишається у собі, віддаючись служінню Богові, або кидається у вир активної діяльності, політичної боротьби, наукових пошуків, церковних реформ, осмислення "історичної долі" українського народу, себто народження концепцій, естетичних норм та ідей, що назавжди лишилися набутком національного мистецтва і визначали подальшу його долю, зокрема, долю романтизму.

Українське барокко та український романтизм належать до синтетичних естетичних систем, які є настільки близькими, наскільки й далекими, відмінними. Споріднює їх художня концептуальність, естетичні категорії і поняття, відрізняє – наповненість і їхнє тлумачення. І українське барокко, і український романтизм в силу національних особливостей життя формувались не у різкій протидії з попередніми літературними епохами – Ренесансом і класицизмом, а всією своєю сутністю, утверджуючи нове художнє бачення, компенсували втрачене у попередніх періодах. Таким чином українське барокко і український романтизм виявилися майже суміжними художніми системами, перша з яких зумовлювала другу, а друга розвивалась на основі естетичних набутків першої. У світовій культурі ці системи сприяли розвиткові літератури інших народів, зокрема сусідніх – російської, польської, болгарської, сербської, словацької, румунської а також національного фольклору та наукового європейського мислення.

---

[1] Відкрив українське літературне барокко проф.Д.Чижевський, довівши, що доба козаччини, самовизначення України як нової національної держави, була не лише добою кривавих подвигів і внутрішньої боротьби ("Велика руїна"), а й

часом активної культурно-творчої діяльності. Про цей період писали і до Д.Чижевського, але тільки він підійшов до творів, написаних у XVII – XVIII ст., як творів нової естетичної норми – синтезу бароккової людини і епохи. "Дослідження українського літературного барокко, – писав він у праці "Die slavistische Barockforschung" (Die Welt der Slaven. – 1956, № 4), – в загальному обмежилось моїми власними працями. Уже в моїй книжці про Сковороду дав я коротку характеристику його стилю і наголосив на його зв'язках з бароккoвою літературою (Філософія Г.С.Сковороди. – Варшава, 1934)". Короткий нарис української бароккової літератури поданий у празькому виданні його "Історії літератури" (1942), а потім у поширеній і поліпшеній редакції "Історії української літератури від початків до доби реалізму" (Нью-Йорк, 1956. – С.248-317). До цієї ж тематики належить його есе "17 сторіччя в духовій історії України", "До проблем барокко" (Заграва – Авгсбург, 1946. – Ч.4) та ін. Із радянських дослідників до проблем українського барокко звертались С.Маслов (Маловідомий український письменник кінця XVII – початку XVIII ст. Іван Величковський: до історії стилю барокко в давній українській літературі. – 1955), В.Колосова і В.Крекотень (До питання про життя і творчість Івана Величковського). Обидві статті вміщені у виданні: *Величковський Іван.* Твори. – К., 1972. Вийшов також збірник наукових праць "Українське літературне барокко" (К., 1987), що містить статті 15-ти авторів, які стосуються різних аспектів теорії та історії цього літературного стилю.

2 "...Барокко в найглибшій своїй суті течія "синтетична", яка щось сполучає та зливає, течія синкретична, в якій зростається в єдність різноманітне, що не з одного чи нечисленних пунктів погляду, а з багатьох, до того таких, що між собою нічого спільного не мають... Барокко – це синтез "культури середньовіччя ("готики") та Ренесансу". Основою, на якій "синтезується, сполучається різноманітне в бароккoвій культурі, є принцип сполучення протилежного, з'єднання антитез, гри ними". Підгрунтям "бароккoвої антитетики", "бароккoвого" світогляду є філософія дуалізму – "усяке дійсне буття – антитетичне". "Система антитетичних елементів може з великою легкістю охопити всю різноманітність буття" (*Чижевський Д.* До проблем барокко. – Ч.4).

3 Людина барокко твердо вірила, що за конкретним стоїть щось глибше, що "все тлінне є лиш символ". Тому конкретне вона або приймала за несутнє або за неіснуюче. З цього випливає і хвиля містики та аскетизму, і тенденція до заміни мистецтва легкою грою, яку не важко зрозуміти, але не завжди можна виправдати (див. працю: *Чижевський Д.* До проблем барокко. – Ч.4). У даному випадку нас цікавить сам принцип сприйняття конкретного (фольклору), а не методологія його трактування.

Яр Славутич
(Канада)

ЕЛЕМЕНТИ БАРОККО В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ КАНАДИ

Існує багато як однозгідних, так і суперечливих, навіть протилежних визначень літературного барокко. Головніші з них задокументовано в "Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics" (1974) за редакцією Алекса Премінгера.

Назва барокко походить, правдоподібно, від вислову "perola barocca" в португальській мові, що значило серед ювелірів "перлина недосконалої форми"[1]. Інші дослідники вважають, що до виникнення слова-терміну "барокко" спричинився нерегулярний гекзаметр у Вільяма Шайресвуда (XIII ст.). Відтоді барокко застосовували для називання "абсурдної або гротескової педантичності"[2]. Як відомо, спершу прикладали цю назву до певного стилю мистецтва взагалі, архітектури тощо.

Щодо вживання терміну "барокко" для певного періоду, на щастя, розходжень майже немає; навпаки, всі погоджуються, що ця назва найкраще надається для характеристики стилю, який переважав у Європі від "Gerusalemma liberata" (1575) Торквато Тассо до кінця XVII ст., а в слов'янських країнах і довше. Один із найдіяльніших дослідників барокко Г.Сегель (Harold B.Segel), зібравши багато визначень цього літературного стилю та обговоривши їх майже до подробиць, наголошує не стільки на важливості прикладання назви до періоду, в якому він (стиль) розвивався, як "a way of looking at the world (Weltanschaung)", себто спосіб дивитися на світ[3]. Маньєризм, на погляд багатьох дослідників, – невід'ємна

© Яр Славутич, 1993

 ISBN 5-7702-0572-5. Ук ˜ ське барокко. К., 1993

риса барокко. второві цих рядків ближча та думка, яка це відгалуження виокремлює в стилістичне явище.

Як же практично проілюструвати літературне барокко? Який зразок запропонувати? Живучи в англомовному світі, переконавшись, що окремі елегії та сонети Джона Донна (1573–1631), може, найкраще втілюють англійське барокко, пропоную один із його сонетів у моєму перекладі як відповідь на поставлене вище питання:

Гамуй погорду, Смерте нездоланна,
Страшна й могутня – так тебе зовуть.
Ти ще мою не вкоротила путь,
То й не вмирай, небого безталанна.
Спокійні сни, твоїй подобі манна,
Багато втіх, з тобою більш, дають.
Для тебе склавши кості й душ могуть,
Найліпші люди гомонять: "Осанна!"
Рабине доль, відчайців, королів,
Живи в отруті, в любощах боїв;
Нас гойний опій більше присипляє,
Ніж твій удар, погордлива без меж.
Мине мій сон, прокинуся в розмаї –
Тоді сама ти, Смерте, вмить помреш[4].

Щодо літературного барокко в романських країнах автор відсилає зацікавлених до інших дослідників, що глибше студіювали цей період.

В українському літературознавстві М.М.Сулима підкреслив одну важливу світоглядову рису літературного барокко, яку варто навести ширше: "Більшість літературознавців до основних принципів барокко зараховують принцип контрасту, симультанної дії та принцип відображення; для бароккового мистецтва характерним є зображення роздвоєної людини, душа якої розривається між земним і небесним, звідси – трагізм людського існування. Твори епохи барокко, як правило, позначені риторичністю, раціоналістичністю, їх автори охоче вдавалися до містифікацій та відвертої демонстрації технічних засобів"[5].

З цією міркою (хоч і не повністю) можна підходити до укра-

інської поезії на аході. Елементи барокко виступають у ря Косача й Тодося Осьмачки (в останнього вони простежуються ще в 20-ті роки), але перший автор не жив у Канаді (Осьмачка таки навідувавсь), то й не будемо до Косача звертатися. Не бували в цій країні, живучи в Німеччині, Ігор Костецький та Михайло Орест, твори яких багаті на риси барокко, хоч дуже відмінні один від одного. Доживає свого віку в США Василь Барка, часто барокковий поет. Натомість Микита Мандрика (1886–1979), який провів 50 років у Вінніпезі, ніколи не виїжджаючи з нього, у своїй поезії нерідко, може, й підсвідомо, вдавався до барокко.

Мандрика, людина з вищою освітою, почав віршувати як учень Олександра Олеся, хоч і не дорівнював талантом своєму вчителеві. Уже в Канаді, з 1928 р., він прогресував до стилю Максима Рильського, але найцікавіше в його пізній поезії – це елементи барокко. Нерівний з мистецького погляду, іноді невправний в українській лексиці (з огляду на довге життя поза Україною), він залишив такі яскраві образи, за які його напевне будуть згадувати вдумливі історики літератури. Одна з його метафор – про супутника нашої планети:

Побитий віспою небесних епідемій,
Приймак землі...[6]

Тут бароккова особливість, як мені здається, незаперечна. Назвати кратери на Місяці віспою, себто її наслідком, а сліди космічних метеоритів на його поверхні – епідеміями, як і віддати Місяць у прийми Землі, – це справді високомистецькі знахідки.

Інший його вірш, "Вітер", має і зорові образи, і грайливий дотеп, властивий барокко. Наводжу його повністю:

Нагинає вітер осичину,
На березі спиняється він:
Пригортає легку спідничину
Безсоромно до білих колін.

А над шляхом стоять осокори,
Сивоусі старі козаки,
І кивають до вітру з докором:
"О не будь же напасний такий!"

раз не стерпіла горда тополя
І вчепилася вітрові в чуб:
"Не давай ти рукам своїм волі" –
"Так йому! Так!" – обізвався і дуб.

Перекинувся вітер під лози
Та й побіг поміж пруття гнучкі.
А береза пустилася в сльози:
"І чого ж ви недобрі такі?"[7].

Серед характеристик літературного барокко часто підкреслюють, що цей літературний стиль схильний до парадоксів, навіть неестетичних висловів і вульгарності. Олександр Смотрич (нар. 1922 р.), поет високої культури, у своїх самовидавних "метеликах", без року видання й нумерування сторінок, має блискучий двовірш "Парадоксальне", в якому подає образ великодержавного шовінізму сталінської доби. Ось як афористично творить барокковий Смотрич:

Серем, серем еСеСеРем,
а смердить Росія[8].

В Ірини Макарик (нар. 1951 р. в Торонто є один короткий віршик не без впливу експресіонізму, їй не властивого, але з явним барокковим забарвленням. Його назва – "Картини Едварда Мунка":

Страх,
коли в душі
порожнеча,
коли лантух почуття
розсипався,
коли сльози ще в зіницях
висохли,
а в обличчі –
лише скривлена порожнеча[9].

Очевидно, можна сперечатися, чого більше в цій гарній поезії – експресіонізму чи барокко? Критерії та анатомія стилів набувають відносних понять, як тільки вклиняється оте химерне явище – барокко.

Не тільки спосіб дивитися на світ, спробу заглиблюватися в нього, а й ускладнені сюжети в літературних творах можна відносити до рис барокко. Повість "Ротонда душогубців" (1956) Тодося Осьмачки має таку побудову, що відразу спадає на думку цей стиль, а персонаж Сталін, який називає себе катом, зібравши на околиці Москви катів з усього Радянського Союзу, щоб дати їм лекцію про те, як саме нищити українську націю, – типово барокковий своєю контрастністю. Чого вартий лише його довгий монолог, оте примхливе кредо вождя боротьби за комуністичне суспільство! Ось уривок із його фантасмагорійного плану: "Гляньте вгору і під ноги собі: все червоне і ви від його червоні (від килимів. – *Я.С.*), і я червоний... мене звуть червоним сатаною. Себто катом над катами. Ви кати, а я між вами найбільший... утворимо потрібне нам суспільство, в якому ми, кати, зневажені в сьогоднішнім світі, будемо володарями світу... кого ми убиватимемо, то тільки для добра свого, своїх дітей і майбутнього наших дітей..."[10]

Хоч барокко не властиве Олегові Зуєвському (нар. 1920 р.), в основному символістові (винятків небагато), і в нього можна знайти окремі риси цього стилю[11]. Великою заслугою Зуєвського є й те, що він переклав багато сонетів і поему "Скарга закоханої" Шекспіра, сонети Майкла Дрейтона (вперше в українській літературі) тощо.

Дуже цікаве явище, з певними рисами барокко, єдине в українській літературі на Заході, виникло у графічній поезії Ярса Балана (нар. 1952 р. в Канаді), що творить за допомогою розташування літер у різному (напр., перехресному, косому тощо) розміщенні. Близький до футуризму, Балан не піддається класифікації. Серед його своєрідних монограм-криптограм, хрестиківок і т.п. графічних зображень є такі, що ніби походять від Івана Величковського, якого зовсім без жарту О.Грузинський колись називав "українським футуристом XVII ст."[12].

Якщо в згаданих вище поетів проявляється барокко лише окремими рисами, не завжди легко вловимими, то в творчості Дана Мура (псевдонім Данила Муринки, 1914–1978) цей стиль маніфестує значно повніше. І це в поезії самоука, хоч дуже талановитого, але без формальної літературної освіти. Авторові

цих рядків доводилось, на його прохання, правити майже всі його вірші (з погляду нормативної граматики й сякої-такої чистоти лексики). Мене завжди вражала та святість, з якою Мур ставився до своєї творчості – вже на схилі віку. Він міг стати визначним поетом, якби ще змолоду взявся за систематичне навчання. Усе ж таки й те, що він залишив нам у спадщину, становить у багатьох його віршах немалу цінність.

Перша особливість Мура, яку треба вирізнити, – це гігантомахія образів. Мурів "Дух України" починається такими дінамічними метафорами:

Він спрагою слави і подвигів голодом
Гартує норманів у фйордах морів.
П'є воду із Дону золоченим шоломом.
І жужелить жар царгородських країв.
Мечів густим лісом росте перед ордами,
Карбує священі кордони земель,
Регоче Дніпровими синіми водами –
Варшава дрижить від каральних шабель![13]

Цей дух України, "спартанською славою вставши під Крутами, ...сяє поривом біблійним стовпа". Підсумовуючи, автор запевняє, що нікому "не вбити його віковічних криниць!" Оця грандіозність у Мура не випадкова. Їй відповідає його самоаналіз, коли він зізнається, що і його груди "дихають душно вулканами"[14]. Очевидно, така патріотична поезія виконує свою роль. А рядки "Нові з автомата мережу квітки / На грудях загарбника-ката"[15], як і їм подібні, стають барокковими афоризмами.

Та не лише космічною патріотичністю орудує поет у своїх трьох збірках (остання, "Другоцвіт", вийшла у світ посмертно 1979 р.). З барокковою притаманністю засуджує він заникання національної гідності роздвоєного в Канаді заробітчанина. Його експресивна "Сповідь" засвідчує велику трагедію в душі людини:

Судіть мене. З багна не відгребе
Її ніхто. Я закопав людину!
Я вбив! Судіть! Самого вбив себе!
Живцем поклав у вічну домовину![16]

Друга особливість Мура – вишукані поетичні засоби. Якщо в наведених рядках мускулясто-експресивні образи барокковості переходять у виразний експресіонізм, то в ліричних поезіях – навпаки – часто трапляється грайлива ніжність, засвідчена, для прикладу, в "Сході сонця":

Тріпочуть трави росами,
Шумлять ялини косами.
Хвилює річка хвилями,
Пташки проснулись трелями.
Погасла ніч зірницями,
Побліднув місяць лицями,
Бо день відкрив віконечко
І котить коло-сонечко[17].

Вживання орудного відмінка тут навмисне, раціональне. Навмисний буває і звукопис, але він легко вкладається у тканину твору. Ось кілька вишуканих зразків Мурової музикальності: "Шугнув у шир швидкий шугай", "Засинає в заметах земля", "Лебедить білим лебедем біль"... Дуже часто автор перебирає звуками, як віртуоз на фортепіано. Його "Провесна" в кожному рядку і в кожному слові (крім службових) має анафоричні, повторні звуки:

Пазелень пагорбів,
Лати лісів,
Видолин, вибоїн,
Срібло ставків.

Пагілля парости,
Брості бруньки.
Пролісків проростi –
Дзвонять дзвінки!

Просинь у проривах –
Хаоси хмар.
Обрідь на обріях –
Жужелі жар[18].

З таким же успіхом, якщо не більшим, застосовано анафоричні звуки в інших віршах. "Листопад", що в "Другоцвіті", починається гарним звукописом:

Лисіє ліс	ЛИС ЛІС
Плодів позбулось поле	ПЛО ПО ЛО ПОЛ
Клепанням кіс.	К К
Голосить гілля голе[19].	ГОЛ Г ЛЛ ГОЛ

Безперечно, Мур, – це поет-новатор із дуже виразними елементами барокко. Постійне шукання нового, незвичайного й химерного, якоїсь фігурності ніби воскрешає перед читачем не лише Миколу Бажана, а й давнього Івана Величковського. Серед Мурових акровіршів є своєрідна поезія:

ЛЮБОВ
Лілейних серць дурманно-млосний паЛ.
Юнь долі дань дає усім своЮ.
Бере в борги незбагненість приваБ,
Окрилює в цвіт райдуги суднО.
Весільні дзвони золотих окоВ, –
ЛЮБОВ

Чотирма словами любов – із чотирьох сторін строфічного світу! Та це ще не весь твір. Наведено лише його першу частину. А друга складається з не менш цікавих рядків також:

Літа летять, а ми за ними вчваЛ.
Юдита помсту здійснює своЮ,
Бере сп'янілу голову на зруБ.
Обдурене життя узріло пекла днЮ, –
Вона ніколи не поверне зноВ, –
МОЯ
ЛЮБОВ[20].

Зразків такої винахідливості можна б наводити більше. Вірші "Позолота" і "Знов зима..." мають анафоричні повтори, однак вони затуманюють зміст. Через ускладнену інверсію не зовсім зрозумілий рядок "Юнь долі дань дає усім свою". Мабуть, автор "Любові" хотів сказати "Юнь дає всім свою дань долі". Можна зробити ще один закид: патріотичні вірші Мура часто переходять в оголену публіцистику.

Для повнішого вичерпання теми доводиться сказати кілька слів і про бароккові елементи в поезії автора цієї статті. Для прикладу взявши вірш "Ти не чуєш мого благання" з докорами на адресу

Бога за допущення страждань в Україні, він висловлює зухвалий присуд Всевишньому Творцеві світу:

Щоб несите поріддя скверни
Бурунило твоїй плавбі,
Щоб стожала пустеля терну
Вічні тавра пекла тобі...

Будь же вірний своєму стягу!
З пошрамованих серця скиб
Богоборну приймай звитягу,
Як палаючий смолоскип[21].

У пізнішій творчості цього автора трапляються емблематичні поезії ("Герби" та інші в шостій збірці "Маєстат", 1962), акровірші ("Кредо", там же, октава 625-а в поемі "Моя доба") тощо. Барокковою риторичністю пройнятий патетичний вірш "Україна, 1960–1970" у дев'ятій збірці "Живі смолоскипи" (1983).

Мій неповний з (огляду на обмежене місце) огляд елементів барокко в українській поезії Канади наштовхує на думку, що в нашому письменстві цей літературний стиль чи його риси набули значного поширення. Можна сміливо сказати, що барокко – це майже складова частина у творчості багатьох українських поетів і письменників Заходу. Автор статті сподівається, що його скромний внесок стане доповненням до першого солідного збірника наукових праць "Українське літературне барокко" (К., 1987).

---

1 *Harold B.Segel*. The Baroque Poem: A Comparative Survey. – New York: E.P. Dutton & Co., 1974. – С.15.

2 Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. Alex Preminger. – Princeton University Press, 1974. – С.66.

3 The Baroque poem... . – С.21-22.

4 Альманах: Північне сяйво. – Едмонтон, 1969. – Кн.4. – С.93.

5 *Сулима М.М.* Елементи поетики барокко в українській поезії 20-х років // Радянське літературзнавство. – 1988. – № 6. – С.20.

6 *Мандрика Микита*. Вино життя. – Вінніпег, 1970. – С.39. (Авторське видання в оригінальних манускриптах).

7 Антологія української поезії в Канаді: 1898–1973. – Едмонтон, 1975. – С.36.

Отримано від автора. Наведено в кн.: Анотована бібліографія української літератури в Канаді: Канадські книжкові видання: 1908–1986. – Едмонтон, 1987. Третє доповнене вид. – С.80.

9 Антологія... – С.155.

10 *Осьмачка Т.* Ротонда душогубців: Оповідання. – Едмонтон, рік і видавництво не зазначені, правдоподібно 1956. – С.20-21.

11 *Зуєвський Олег.* Під знаком Фенікса. – Філадельфія, 1958. – С.29 та ін. У передмові І.Костецький натякає на сюрреалістичне барокко. Див. також: Дві апострофи // Світовид. – І. – Нью-Йорк, 1990. – С.20.

12 *Сулима М.М.* Елементи поетики барокко... – С.19.

13 *Мур Дан.* Скрижалі туги: Поезії. – 1973. – С.7.

14 *Там же.* – С.116.

15 *Там же.* – С.16.

16 *Там же.* – С.64

17 *Там же.* – С.70

18 *Там же.* – С.62

19 *Мур Дан.* Другоцвіт: Третя збірка поезій. – Едмонтон, 1979. – С.13.

20 *Мур Дан.* Скрижалі туги... – С.113.

21 *Славутич Яр.* Спрага. – Ашафенбург, 1950. – С.41. Передрук у кн.: Зібрані твори: 1938–1978. – Едмонтон, 1978. – С.119.

Лариса Скорик

НАЦІОНАЛЬНИЙ СВІТОГЛЯД І СПЕЦИФІКА УКРАЇНСЬКОГО БАРОККО В АРХІТЕКТУРІ

"Невід'ємною рисою народу є національна свідомість. Тим вищою є ця свідомість, чим вищим є щабель культури, на якому стоїть сам народ, і тому народи, які самі чинно впливали на розвиток загальнолюдської цивілізації, мають надто відпорну супроти всяких зазіхань свідомість"[1], – це слова польського соціолога Болеслава Лімановського.

Можливо, саме те, що український народ упродовж віків, помимо постійних змагань за волю, зазнавши лиш в короткі фрагменти історії смаку національної незалежної державності, не завдяки історичним умовам, а всупереч їм щедро сипав перлини свого духу до світової культурної скарбниці, – можливо, саме це дало йому змогу витривати і в давніх, і в новітніх нужденних і жорстоких часах.

Можливо, саме це дало йому змогу зберегти свою національну свідомість, яка нині, на наших очах знов воскресає з-під колоніальної криги і будить народ до самостійного життя.

Однією з цих величних, особливої краси духовних перлин українського народу є мистецтво українського барокко, мистецтво тієї культурно-історичної епохи, що втягнула в орбіту культурно-мистецьких пошуків увесь європейський континент. Тоді, в XVI – на початку XVII ст. світогляд європейця, відмовившись від антропоцентричного світу Ренесансу, повертається до готичної теоцентричної концепції, теми безмежності, до динамічної універсальної картини Всесвіту, де співіснує безконечне і скінченне.

© Лариса Скорик, 1993

 ISBN 5-7702-0572-5. Ук аїнське ба кко. К., 1993

закономірне і випадкове, раціональне і чуттєве, Всесвіт – і людина з її місцем і призначенням у світі.

Своє призначення у світі людина починає по-особливому усвідомлювати в експресії реформаторських рухів і національно-визвольних воєн, зокрема на Сході Європи, де інтенсивно формується поняття національного самовизначення.

Новий тип світосприйняття виникає на грунті відчуття особистого зв'язку із спільнотою нації, що є, за висловом, Е.Ренана, духовним догматом і духовною родиною[2]. Міскрокосм світогляду індивідуальності формується в макрокосмі світогляду нації.

Значна естетична свобода барокко вивільнила дорогу до нього національним виявам народної культури. Національні варіанти перетворили барокко у справжню мозаїку найрізноманітніших течій, серед яких декотрі зближались, інші творили характерні різновиди, а в цьому розмаїтті національних відтінків особливе місце посідає українське барокко і в першу чергу його прояви в архітектурі. Напевне тому, що архітектура найчіткіше визначає стильові особливості будь-якої епохи як мистецтво, що найтісніше пов'язане з соціальними умовами, культурою і політикою.

Формування національного самовизначення на сході Європи в XVII ст. позначилось виникненням державно-націоналістичної манії величності у двох наймогутніших на той час у цій частині Європи держав – Польщі та Росії, що навзаєм оголошували себе вибраними Богом народами і твердинями християнства: Польща – католицького, Росія – православного світу. Вибуяла на цьому грунті ідея польського сарматизму чи російського месіанства "во главе" з самодержцем – намісником Бога на землі, – не залишали особливих перспектив двом іншим слов'янським народам, що опинились між ними: українському та білоруському.

Під загрозою активної польської колонізації, яку з побоюванням спостерігала і російська монархія, усвідомлюючи загрозу своїм імперським інтересам, у виснажливих конфліктах з турками Україна відчайдушно змагалася за своє національне визволення. Її надією і захисником стало велике братство українського козацтва, це унікальне суспільно-політичне явище на тлі монархічної Європи і Росії, що була царством з явними ознаками азіатської деспотії.

творення демократичної козацької республіки, ундаторами якої стали волелюбні втікачі зі сходу і заходу України, закономірне як з точки зору об'єктивних історичних обставин так і з врахуванням психологічних особливостей нації, того духовного фактору, що є значною рушійною силою в історії.

Нині, в ретроспекції, можна стверджувати, що український національний світогляд на той час сформувався як християнсько-демократичний, і в ньому віра в Боже провидіння і заступництво поєднувалась з довірою до людської мудрості, ініціативи та з гострим відчуттям свідомості індивіда, на тлі дружнього ставлення до природи, яка на цій благодатній землі не обтяжувала психіку екстремальними ситуаціями, а щедро сплачувала людську працю.

Чужинські зазіхання на багату землю вчили людей єднання, і чи не найповніше все це відбилось в устрої запорізького братства і багатьох церковних братств, що творились по всій Україні, об'єднуючи сили городян, духовенства і козацтва.

Демократизм панував і в них: неімуща молодь навчалась поряд з дітьми заможних, а вчителям належало "навчати і любити всіх дітей однаково – як синів багатих, так і сиріт убогих, і тих, котрі ходять вулицями, просячи милостиню"[3].

З культурно-освітницькою діяльністю братств пов'язане й утвердження національної свідомості, в них культивується дух національного визволення, ідея державності як оптимальної форми і умови існування нації, ідея християнської і правової демократії.

В українській козацькій державі втілюється ідея керівників держави не як намісників Бога і абсолютних володарів, а залежних від народу і народом обраних. Ці ідеї чітко викладені у першій європейській демократичній Конституції і "Виводі прав України" пера гетьмана Пилипа Орлика, який проголошував святе право України до волі: "...козаки мають за собою право людське і природне, один із головних принципів котрого є: народ завжди має право протестувати проти гніту і привернути уживання своїх стародавніх прав, коли матиме на це слушний час"[4].

У такій атмосфері впертого волелюбства і прагнення демократії, незважаючи на несприятливі обставини, що посились після зради Росії і брутального порушення нею Переяславської угоди,

сформувався світогляд української нації, яка вже відчула в XVII ст. смак перемог у національно-визвольній боротьбі, важливість своєї національної свідомості і потребу державності.

На такий психологічний грунт в культуру України впали світоглядні тенденції європейського барокко – і проросли своїм, дуже відмінним від інших європейських шкіл і органічним мистецтвом.

В той час, як барокко в архітектурі Італії, Франції, Польщі віддзеркалює загальний погляд на світ та історію як на грандіозний театр, вражаючий і повчальний, відбиває сум'яття душі між земним і небесним, духовним і матеріальним, а нестримний політ фантазії вводить у світ, що не знає спокою, у небезпечний Всесвіт і пластика споруд вражає емоційною напругою, архітектура українського (козацького) барокко еманує радістю, святковістю, відчуттям рівноваги і душевного спокою.

Якщо західноєвропейське барокко часто характеризують як синтез Відродження і Середньовіччя, то в архітектурі українського барокко відчутні ремінісценції візантійських мотивів архітектури Київської Русі – її потяг до природи, до розімкнутих композицій, а суто бароккова, інспірована самою природою примхливість форм заспокоюється чистими площинами стін – стіна домінує, єднає, врівноважує, і над свободою художньої фантазії без примусу царює міра і такт.

Згадаймо нині не існуючі шедеври київської церковної архітектури – Богоявленський собор Братського монастиря чи Великий Микільський, Успенський собор Києво-Печерської лаври чи Михайлівський Золотоверхий – тектоніка не змінюється, її логіка легко прочитується, а на чистих площинах фасадів – тонкий ажур порталів, легкість хвилястих фронтонів з мерехтіннями пластики, кольорових фресок чи мозаїк на сліпучо білому тлі стіни.

Особливо для соборів, новозбудованих в час барокко (коли архітектор не був обмежений умовами перебудови існуючої споруди), характерний перезвук майже ідентично пластично насичених нижнього ярусу вхідних порталів і фронтонів – як діалог земного і небесного, людського і Божого, коли людина усвідомлює себе не ницим рабом і немічним створінням, а подобою Божою – і

нема сум'яття між землею і небом, а є гармонія і довіра. А над рукотворним домом Бога на землі злітає в небо поліфонія філігранних бань, витончених і пропорційних; боронь Боже, щоб не присаджували "барабани" підбанників завеликі діаметри бань – вони обов'язково мають "вписуватись" своїм контуром у параметри "барабанів".

Варто згадати й філігранну різьбу брами Заборовського на майже аскетичній стіні монастиря Київської Софії, чар хвилястої легкості фронтонів на спокійному стилобаті Ковнірівського корпусу Києво-Печерської лаври. Приклади можна множити – і єднає їх все те ж почуття рівноваги і душевного спокою, що йде від утвердження особистості, вільної перед людьми і Богом, котра свою земну свободу осягає в боротьбі за національну незалежність.

Той особливий феномен, яким є архітектура українського барокко, його унікальність і очевидний гуманізм іноді намагаються пояснити запізнілістю міграцій на терен східної Європи ренесансних тенденцій. Можливо, якоюсь мірою це справедливо. Але думаю, що тут радше має місце особлива відповідність ідеї гуманізму світоглядові і світосприйняттю української нації, і навіть напруга і сум'яття барокко були злагоджені і зрівноважені, приведені до сонячності і гармонії українською душею. Очевидним є те, що архітектура українського барокко – це концентрований, матеріальний вияв "психічного стану", того гармонійного світогляду, на який здатна нація у часи високого духовного злету, а той злет невід'ємний від усвідомлення особистої і національної свободи.

Не випадково власне мистецтво періоду барокко на Україні сприймається як істинно національне, органічне і, минаючи століття імпортованого, не пророслого корінням в український грунт холодного і раціонального імперського класицизму, сягнуло в XX століття, інспіруючи творчі архітектурні пошуки 20-х рр., що втілились у творах архітекторів Дяченка, Кричевського, Даміловського. І не випадково їх творчість була ошельмована ідеологічними варварами як "буржуазно-націоналістична", а їх споруди мало не спіткала трагічна доля українських барочних архітектурних шедеврів, так тяжко поруйнованих у часи тоталітарного режиму по всій Україні.

Творче успадкування традицій українського барокко в українській архітектурі в 20-х рр. XX ст. було не випадковим – і нині архітектори України знов повертаються до його невичерпного магнетизму, бо справжнє мистецтво, що твориться через духовність нації, може бути джерелом натхнення для найвіддаленіших поколінь.

---

[1] *Bystrón J.* St. Pojęcie narodu w socjologii polskiej //Rok Polski. – 1916. – N 4. – C. 31–48.

[2] *Renan E.* Quest-ce qu'une nation. – Paris, 1934. – C. 8.

[3] Статут Луцької школи "Порядок шкільний", стаття 5-та, 1624 //Памятники, изданные временною комиссиею для разбора древних актов. – 1841. – Т. 1. – С. 49.

[4] Вивід прав України. – Пролог. – 1964. – С. 88.

Григорій Логвин

АРХІТЕКТУРА УКРАЇНСЬКОГО БАРОККО

Визвольна боротьба українського народу досягла найбільшого напруження в другій половині XVI – першій половині XVII ст. і завершилася вирішальними битвами 1648–1654 рр. під проводом гетьмана Богдана Хмельницького. І хоча перемога була неповною, бо в складі шляхетської Польщі лишилася Правобережна і Західна Україна, однак важливим результатом Визвольної війни було створення на Лівобережній Україні власної держави – Гетьманщини. Здобута незалежність піднесла національну і особисту самосвідомість українців, залучила до культурного будівництва нові сили з козацько-селянського й ремісничого середовища. Піднесення творчої енергії яскраво видно в козацьких літописах, народних думах і піснях, в образотворчому мистецтві й архітектурі. Для втілення високих поривань нації якнайкраще відповідав стиль барокко, що в Європі в цей час був панівним.

Високе мистецтво барокко, наповнене урочистою величчю, тріумфом світла й добра, їх перемогою над темрявою і злом, було суголосне ідеалам українців, які свою долю взяли у власні руки. Героїчний пафос яскраво відбивав важливий переломний період історичного буття народу. Після майже двадцятилітньої братовбивчої боротьби між старшинськими угрупованнями наступив доволі стабільний час, особливо за гетьманування Івана Мазепи. Твори архітектури, малярства, монументально-декоративного мистецтва, книжкової гравюри, золотарства належать до найвищих досягнень українського творчого мистецького генію. В них втілені радість перемог, високі людяні ідеали, вони й забарвили всі види

© Григорій Логвин, 1993

 ISBN 5-7702-0572-5. Ук аїнське ба кко. К., 1993

мистецтва. Саме цим пояснюється їхня стилістична єдність і чарівність, що визначили подальший розвиток мистецтва українського барокко аж до кінця XVIII ст.

Розгляд української архітектури XVII – XVIII ст. переконує в тому, що вона відповідає основним естетичним засадам стилю барокко з характерними для нього динамікою й експресією, контрастом, мальовничістю й тріумфальністю. Водночас у ній присутні елементи, пов'язані з місцевими уподобаннями, контамінованими напрочуд своєрідно і несподівано із західноєвропейськими барокковими формами. Тому такі споруди слід розглядати в одному європейскому стилістичному контексті, незалежно від того, збудовані вони з дерева чи каменю.

Як в європейському, так і в українському барокко споруда мислима не як замкнута в собі самодостатня маса, існуюча ізольовано від середовища. Навпаки, українські майстри прагнуть зробити свій твір частиною просторового архітектурно-ландшафтного ансамблю. В цьому плані особливо показовими є монастирі – Успенський Печерський (XI – XVIII ст.), Михайлівський (XI – XVIII ст.), Видубецький (XI – XVIII ст.) в Києві, Спасопреображенський (XI – XIX ст.) в Новгороді-Сіверському, Воздвиженський (XVII ст.) в Полтаві, Спасопреображенський (XVII ст.) у Мгарі, Троїцький (XVII ст.) в Густині, Троїцький (XVII – XVIII ст) в Чернігові, Крупецько-Батуринський (XVII ст.), Петропавлівський Глуховський (XVII – XVIII ст.); їхня планово-просторова композиція підпорядкована ідеї урочистості, тріумфальності, надає всьому ансамблеві піднесеності, святковості, возвеличує дух, вселяє у відвідувача почуття гармонії і спокою. З цією метою, за певними засадами бароккової архітектурної естетики, організуються ансамблі найрізноманітніших споруд навколо головної – собору. Вони тісно пов'язані в просторовій композиції своїм масштабом, ритмом пластичних членувань, а також і необхідним контрастом. Келії, трапезні, господарчі та виробничі споруди, огорожі, брами й башти є ніби підголоски до основної теми.

Для доби барокко характерне надання великої ваги вертикальним акцентам – високим дзвіницям – у композиції цілого ансамблю. Надворотні башти, церкви і дзвіниці завжди поставлені

так, що по відношенню до вісі входу головні в архітектурному відношенні споруди – собор, трапезна, палатні корпуси сприймаються в найвигідніших ракурсах.

Слід підкреслити, що планово-просторова організація згаданих монастирів є нерегулярна, довільна, вірніше сказати, органічна, оскільки розстановка споруд ансамблю є вельми невимушена й доцільна, обумовлена законами симфонізму форм. І хоча кожна споруда "веде свою тему", однак усі вони підпорядковані головній, провідній – підкреслити вагомість архітектурного образу, ідейного центру ансамблю – собору.

Українське барокко надало творам архітектури переконливої життєвості, внутрішнього напруження і руху, складної єдності, виявлених в динаміці, контрасті, органічно поєднавши з ними народне замилування прекрасним при збереженні ясної логіки, виявленої у чіткій тектонічній структурі споруд. Ордер приваблює українських майстрів не конструктивною логікою, а декоративними можливостями. Колони, пілястри не тектонічні, але декоративні, вони накладені одна на другу, а інколи й потроєні. Форми плавно переходять одна в другу, фронтони, антаблементи спрощуються або ускладнюються, членуються креповками або й зовсім розкриваються, ускладнюючи пластику архітектурних мас, збагачуючи їх архітектурну виразність. Стіна, масив будівлі набувають енергійного розчленування, архітектурні форми – руху, пластичності, підсиленої світлотіньовою грою.

У повній відповідності з геометрією форм екстер'єру інтер'єрові притаманні ті ж властивості – контраст освітлених і затінених частин, перехід статичних просторів до їх розкриття в глибину або у висоту, що виявлено з великою енергією і пластичною виразністю, з використанням усього арсеналу засобів архітектури і монументально-декоративного мистецтва.

Досі в наукових дослідженнях розвиток української мурованої архітектури розглядався ізольовано від дерев'яної. Однак уважний аналіз естетичних засад українського барокко показав, що монументальні мурована і дерев'яна архітектура розвивалися у тісній взаємодії, утворюючи єдину архітектурно-мистецьку конфігурацію, в якій можна виділити регіональні особливості на

базі твердо встановлених в науці етно-географічних регіонів. Однак ці особливості в кожному окремому випадку проявлялися то яскравіше, то слабше. На відмінностях в архітектурних формах мурованої та дерев'яної архітектури перш за все позначилися властивості матеріалу – дерева і каменю.

Специфіка українського барокко обумовлена також і тим, що культура України розвивалася в рамках традиційного світогляду християнства східного православного обряду. Конфронтація між католицизмом і православ'ям була певною перепоною для тіснішої інтеграції культур. Разом з тим українські митці зуміли органічно сплавити форми західноєвропейського барокко з власними національними, чим надали великої оригінальності своїм творам. Незважаючи на ідеологічні перепони, діалог української культури з надбанням європейських народів постійно відбувався.

Як українська мова має певні діалекти, так і стиль українського барокко мав окремі регіональні школи. Придніпровську з пам'ятками в Києві, Переяславі, Василькові, Баришівці; Чернігівську з творами в Чернігові, Новгороді-Сіверському, Ніжині, Седневі, Коропі, Козельці; Полтавську із спорудами в Полтаві, Мгарі, Ромнах, Густині, Великих Сорочинцях; Слобожанську з будовами в Харкові, Сумах, Охтирці, Ізюмі; Волинську з пам'ятками у Володимирі-Волинському, Луцьку, Піддубцях, Олиці; Подільську з будівлями в Бучачі, Почаєві, Кременці; Галицьку з пам'ятками в Львові, Бродах, Нестерові, Дрогобичі; Буковинську – лише дерев'яні храми; Гуцульську з пам'ятками в Івано-Франківську, Рогатині, Городенці; Бойківську – дерев'яні храми в Кривці, Маткові, Турці; Лемківську – з творами дерев'яних церков у Медведівцях, Шелестянах, Канорі і, нарешті, Закарпатську з дерев'яними храмами в Сваляві, Вишці, Сухому, Ростоці, Даниловому.

Єдність стилю українського барокко, незалежно від характеру планово-просторової побудови пояснюється тим, що методи створення архітектурної форми грунтуються на одних і тих же засадах пропорційної побудови як в плані, об'ємах, так і деталях. Цією основою є сторона, діагональ та їхні частини розміру підбанного квадрату в мурованих або центрального зрубу в дерев'яних спорудах. Як у біологічних системах у гені закодована

спадковість, так і в архітектурі у вказаних вихідних розмірах – майбутня споруда, яку майстер здійснює в процесі реалізації й мистецького втілення задуму. Загальні принципи архітектурної композиції, притаманні всім без винятку творам українського барокко, надають їм певних ознак. Вони полягають у тому, що свої споруди майстри творили так, як скульптор – статую, в розрахунку на їх зорово-моторне сприймання. Отже, досконалість архітектурного твору можна оцінити лише після огляду його з усіх боків.

За планово-просторовою структурою були поширені два типи храмів – на тринавній основі з глибинно-висотним розкриттям внутрішнього простору і на основі тридільних, або хрещатих одно-, п'яти- дев'ятидільних храмів на основі автохтонного будівництва з висотним розкриттям внутрішнього простору. В першому типі контаміновано форми західноєвропейської та вітчизняної архітектури хрестовобанних храмів. Він є продовженням розвитку архітектури п'ятибанних храмів X – XII ст. Нове в них виявилося в тому, що головна поперечна нава отримала з півдня й півночі невеликі виступи-ризаліти під впливом розвинутих трансептів західноєвропейської архітектури. Але дві башти на західному фасаді, де містилися сходи на хори, мають складніше походження, бо в них втілено прийоми, відомі вже в XI ст. в Софійському соборі в Києві (1017–1031), як і в західноєвропейських культових спорудах.

Майстри XVII – XVIII ст. залюбки розробляли героїчну тему баштового храму в однобанному варіанті – мурована тридільна в плані церква Миколая (1686) у Глухові, хрещата дев'ятидільна в плані церква Різдва Богородиці (1690), дерев'яна церква Юрія (XVII ст.) у Седневі. В цих спорудах як в екстер'єрі, так і в інтер'єрі головним мотивом є висотно розкритий простір баштоподібного об'єму, що захоплює стрімким рухом вгору.

З кінця XVII ст. в архітектурі помітна тенденція розвинути по висоті не тільки основні об'єми, а й верхи за рахунок вертикальних і похилих частин заломів та зміни пропорційного співвідношення між ними, а також збільшення їх кількості. Іншим став зовнішній вигляд та інтер'єри, де провідним мотивом є енергійне розгортання форм по вертикалі. Багатозаломні верхи та високі золотомережані іконостаси з барвистими іконами посилюють провідну тріумфальну

тему в церквах Преображення (1772) у селі Великих Сорочинцях на Полтавщині, дерев'яних – Миколая (1763) у селі Городище, Покрівській (1775) у селі Пекареві на Чернігівщині, Троїцькій (1751) у селі Черкеському Бишкині на Харківщині.

В мурованому будівництві найбільш досконалі храми здійснені за аналогією до дерев'яних на хрещатому дев'ятидільному плані і увінчані п'ятьма банями: церкви Юрія (1701) на Видубичах в Києві, Катерини (1715) у Чернігові, Преображення (1732) у селі Великі Сорочинці. Особливу увагу приділяють оформленню лобових граней рамен з порталами. Творчою волею будівничого вони перетворені в складні композиції, ритмічно розгорнуті по вертикалі, являючи собою немов музичні хорали в камені.

В мурованих хрещатих в плані храмах внутрішній простір ускладнюється влаштуванням у масивних мурах глибоких лоджій, чим досягали збільшення корисної площі та сильного мистецького ефекту, а масштабним зіставленням виявляли розмах і енергію висотного розкриття внутрішнього простору, як, наприклад, у Троїцькому соборі (1677) у Густинському монастирі, в церкві Святого Духа (1746) у Ромнах.

Банні верхи в українських тринавних храмах поставлені двома способами – один за взірцем храмів X – XII ст. на наріжних каменях основного дев'ятидільного ядра (Троїцький собор в Чернігові, 1695), другий – навхрест, на раменах просторового хреста, подібно як у дерев'яних хрещатих в плані храмах (Воздвиженський собор у Полтаві, 1710; церкви Різдва Богородиці в Гамаліївці, 1735). В окремих випадках три бані ставлять своєрідно – одну головну в центрі, а дві – над бічними апсидами, як у Богоявленському та Миколаївському військовому соборах в Києві (кінець XVII ст.). Таке розмаїття прийомів у композиції мас, різноманітна форма й кількість верхів давали можливість майстрам створювати неповторні за виглядом храми.

Розчленовані маси споруд завдяки ризалітам та виступам у плані башт по боках притвору надавали виразності архітектурі храмів. Щедра пластична обробка стін ордером – півколонами, пілястрами, оригінально трактованими антаблементами з розвинутими багатопрофільними карнизами, з півколонками і фронтончиками

навколо вікон, а особливо вишукані композиції порталів й ронтонів притворів та на фасадах надавали храмам яскравої індивідуальності і виразності. В нішах, фігурних картушах, як правило, малювали постаті святих або й окремі багатофігурні сцени.

Якщо в тринавних храмах форми європейського барокко, хоча й своєрідно перетлумачені, однак легко розпізнаються, то в тридільних чи в хрещатих в плані храмах цей зв'язок виявляється не в якихось конкретних формах, а в загальних засадах архітектурної естетики барокко. Останній типологічний напрям сформувався під великим впливом планово-просторових композицій дерев'яних храмів. Вони відмітні тим, що кожне членування споруди в плані завершено багатоярусними верхами, які незалежно від того, в якому матеріалі виконані, мають однакову структуру, яка отримала назву залому. Суть його полягає в тому, що коли квадратне чи восьмигранне в основі замкнуте склепіння досягає половини чи й більше висоти, на цьому рівні по розміру отвору ставиться відповідно четверик або восьмерик, а вже тоді перекривають його. Це буде верх з одним заломом. В камені їх буває не більше трьох, а в дереві – шести.

Щоб образ споруди закарбувався в свідомості людини, він мусить бути неповторним і вражати виразним силуетом, розчленованим масами й пластичним декором. Це досягалося тим, що вказані типи планів варіювалися по формі складових частин: у тридільних типах – квадратні, прямокутні й гранчасті форми дільниць у мурованих, зрубів – у дерев'яних будівлях. При цьому вдавались до найрізноманітніших комбінацій щодо розміщення й кількості порталів, кількості верхів та заломів у них. Ці самі риси притаманні й хрещатим в плані спорудам. Отже, при стилістичній спільності двох ідентичних за виглядом храмів в українській архітектурі не спостерігаємо.

В дерев'яній архітектурі стиль барокко позначився вишуканими розв'язаннями композиції мас, у ритміці, в контрасті спокійних форм основних об'ємів і мальовничого вінчання верхами, а в інтер'єрах – способом об'єднання окремих компартиментів у цілісність. У хрещатих дерев'яних храмах усі п'ять верхів за допомогою плоских парусів, зведених по три в одну точку,

поставлені так, що вони ніби ширяють на недосяжній височині, спираючись тільки на зовнішні стіни хрещатої в плані будівлі.

Подібного конструктивного розв'язання взагалі не знає світова архітектура. Прикладом може бути Троїцька церква (1710) у селі Пакуля на Чернігівщині. Нарешті, як логічне ускладнення композиції хрещатих храмів є Троїцький собор (1778) у Новомосковську на Дніпропетровщині. Він дев'ятидільний і увінчаний дев'ятьма тризаломними верхами. Сучасники вважали його створення за чудо. Він, справді, є вершиною втілення стилю українського барокко в дерев'яній архітектурі.

Риси українського барокко своєрідно виявилися також і в світському будівництві. Декор фасадів житлового будинку (1690-ті роки) чернігівського козацького полковника Якова Лизогуба виконано з цегли, отиньковано й побілено. Він справляє враження скульптурної обробки, так сильно і рельєфно на тлі білих стін вимальовуються архітектурні деталі – півколонки, кронштейни, фігурні, лучкові, трикутні суцільні чи розірвані фронтончики.

Стіна, хоча й продовжує зберігати свою тектонічну суть у формотворенні, в той же час стає тим полем, на якому творчою фантазією майстра розміщуються складні декоративні композиції, покликані вразити уяву глядача. Сюжетного та орнаментального характеру скульптурні оздоби несуть на собі карб народнопоетичних образів, з якими сусідують мотиви античної міфології, західноєвропейського барокко в національній інтерпретації. Прикладом може бути славнозвісна брама Заборовського складної планово-просторової композиції, елементи якої розташовані кулісоподібно в кількох планах. Поле фігурного фронтону геть вкрито ліпленим орнаментом соковитого м'якого аканту й пальмет. Для архітектури брами притаманна пишнота розмаїтого декору, здійсненого невимушено й легко, на одному подихові. Він являє собою яскравий взірець національної інтерпретації барокко.

Біла стіна для господині хати, як біле полотно, була тим полем, на якому вона силою творчої волі й фантазії сіяла дивної краси й багатства барвисті декоративні композиції. Цією дорогою пішли й майстри-професіонали. Під промінням південного сонця на тлі синього неба і соковитої зелені сяяли барвисті орнаменти білих хат і світлих

храмів, утворюючи життєрадісні архітектурно-ландшафтні ансамблі.

Духовне піднесення народу після Визвольної війни 1648–1654 рр. для свого виявлення мусило звертатися до природного мистецького чуття людини. І діячі мистецтва, й зодчі відгукнулися на цей поклик, стали активно застосовувати розписи, ліпнину і колір в архітектурі. В інтер'єрах з'являються великі ансамблі настінних розписів, а також багатоярусні іконостаси. Навіть зовні в дерев'яних ошальованих храмах білять стіни, а в пофарбування порталів, карнизів, нащільників вводять колір. Орнаментальний декор, розписи і колір у спорудах змінили вигляд сіл і міст, окремих ансамблів, надали їм стилістичної єдності, мистецької довершеності, краси й національного обличчя.

Реконструйовані чи наново побудовані храми одягають у пишні бароккові шати. Успенський собор, Троїцьку церкву в Києво-Печерській лаврі після пожежі 1718 р. покривають орнаментальним декором, немов срібною кованою шатою, починаючи від цоколя й до самих маківок верхів. Молочно-біла ліпнина, яскравий розпис у нішах на стінах, фронтонах і банях, доповнені керамічними полив'яними розетками, створювали своєрідний синтез мистецтв.

Отже, як видно, українське барокко, постійно перебуваючи в мистецькому діалозі із сусідніми народами, зуміло своєрідно витлумачити загальні засади європейської архітектурної естетики та органічно злило їх з досягненнями автохтонної архітектури.

Як в мурованому, так і в дерев'яному будівництві були створені храми з багатозаломними верхами, в яких прийом висотного розкриття внутрішнього простору досяг найвищої досконалості. Це найбільш сильне втілення концепції органічної архітектури, коли є повна відповідність між структурою внутрішнього простору і геометрією форм. Вона не має аналогій у світовій архітектурі і є одним з найвищих досягнень світового мистецтва. В світлі наведених фактів стає очевиднішою велика архітектурно-мистецька вага творів українського барокко, яке розвивалося під впливом норм архітектурної естетики: з одного боку – європейського барокко, а з другого – народної. Разом з тим українське барокко – ланка у розвитку загальноєвропейської архітектури, одна з національних шкіл цього великого стилю.

Юрій Ясиновський

УКРАЇНСЬКА ГІМНОГРАФІЯ У МІЖНАРОДНИХ ЗВ'ЯЗКАХ

Питання міжнародних зв'язків української гімнографії у науковій історіографії майже не вивчене. Про походження церковного співу в Київській Русі читаємо тільки у дослідженні російського вченого Юрія Келдиша[1]. Зауважимо, близькими за твердженнями на цю тему були погляди першого історика української музики Миколи Грінченка[2]. Іншою темою української гімнографії, яка межує з проблемою міжнародних зв'язків, є проблема "болгарського наспіву", яку розпочав вивчати ще Іван Вознесенський[3], а в наш час продовжують болгарська дослідниця Єлена Тончева та Лідія Корній. Лідія Корній вперше сформулювала проблему "болгарського наспіву" в широкому історико-культурному аспекті в руслі так званого "другого південнослов'янського впливу" на Україну та ввела в науковий обіг величезний масив невідомого фактичного матеріалу[4], а Єлена Точева – три українські Ірмолої з Манявського скиту, зміст яких орієнтувався головно на "болгарський наспів"[5]. Болгарська дослідниця вперше в музичній медієвістиці висунула тезу, що "в зв'язку з новими відкриттями можна припустити, що "болгарський наспів" – найраніший вияв музичного Ренесансу та барокко в пов'язаній з Балканами середньовічній музичній традиції"[6]. Явище "болгарського наспіву" виникло на перетині трьох культур: південнослов'янської, східнослов'янської і західноєвропейської, і почався цей процес, на думку Тончевої, на Україні в кінці XVI ст.[7] . На нашу думку, кінець XVI ст. – це швидше певний результат, етап у розвитку взаємин трьох великих культур, ніж початок.

Вищий етап розвитку цих взаємин спостерігається у такому

© Юрій Ясиновський, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Українське барокко. К., 1993

яскравому явищі української гімнографії, як київському співі, який сформувався у київській школі співу. У спеціальному дослідженні на цю тему Олександра Цалай-Якименко прийшла до важливих методологічних висновків, які вперше прозвучали в Києві на науковій конференції, присвяченій Київській академії: київська школа співу сформувалася як синтез місцевих локальних музичних традицій, південнослов'янських та західноєвропейських[8].

Окремі питання міжнародних зв'язків української музики порушувалися в працях Павла Маценка[9] та Мирослава Антоновича[10].

Тема міжнародних зв'язків української музики XVI – XVIII ст. і головним чином на матеріалі гімнографії вже давно привернула нашу увагу. Але з різних причин не всі підготовані нами матеріали були опубліковані[11].

Гімнографія (церковний одноголосний піснеспів) є одним з найбагатших явищ української музичної культури, перший і найтриваліший в часі пласт писемної професійної музики на наших землях. Його тисячолітня історія супроводжувалася постійними схрещеннями з найбільшими здобутками світової культури. Впродовж перших семи століть функціонування гімнографії на українських землях аж до кінця XVII ст. вона розвивалася в тісній взаємодії з найновішими музично-стильовими здобутками світової музики.

У певному розумінні гімнографія є явищем надпаціональним, продуктом міжнародної співпраці. Її джерела сягають гімнів греко-еллінського світу, гімнів і псалмів єврейського народу, давньоіранської Авести, індійських вед, релігійної творчості Шумеру й Вавілону[12]. У сфері релігійної гімнотворчості протягом шести тисяч років перерви, здається, не було. Тому доцільніше було б порушити питання в зворотному плані – національна адаптація чи рецензія гімнографії на давньоруському та українському грунті. Не дивно, що кожен спалах української релігійної гімнотворчості тією чи іншою мірою був пов'язаний з міжнародним аспектом: чи це питання походження, чи процес засвоєння в епоху Київської Русі, чи стрімкий розвиток у XV – XVI ст., чи, нарешті, кульмінаційний розвиток в епоху українського барокко.

Якщо зробити своєрідний хронологічний музично-стильовий розтин українського Ірмолою, то можна побачити різні стильові наверствування: давньоруська епоха створила ірмоси та кондаки, період XV – XVI ст. – недільний (воскресний) цикл піснеспівів Октоїха, в центрі якого виділяються догматики, епоха українського барокко – умовно названий "концертним" стиль задостойника "О тебі радуєтся" – стихири великої П'ятниці "Тебе одіющагося світом", кондака Богородиці "Возбранной воєводі" та ін. Як піднялося це могутнє дерево української гімнографії, які корені його живили, на якому грунті воно виросло? Пам'ятаючи про східнослов'янські пісенні джерела, про іманентні причини зростання, ми звернемо увагу на зовнішні аспекти і причини розширення цього явища.

Перший етап розвитку гімнографії на наших землях пов'язаний з перенесенням цього явища з Візантії на місцевий грунт. Разом з усім інститутом християнської церкви, формами богослужіння, писемністю, системою форм і жанрів, засобами виражальності та прийомами розвитку гімнографія є культурою запозиченою, яку на певному історичному етапі розвитку Русь потребувала сприйняти, зрозуміти й пристосувати для власних потреб.

Уже на етапі запозичення зійшлися гімнографічні культури, які в подальшому будуть основними чинниками розвитку східнослов'янської гімнографії – греко-візантійська та її балкано-слов'янська рецензія. Сьогодні навіть важко віддати пальму першості котрійсь з них. Більшість дослідників вважає (і справедливо, на наш погляд), що первинною на нашому грунті була балкано-слов'янська традиція, яка на етапі запозичення виявилася більш доступною й зрозумілою для Русі. Дещо пізніше, починаючи з часів Ярослава Мудрого, поступово перемагає грекофільська партія у верхній церковній адміністрації, а з нею посилюється вплив власне грецького струменя в гімнографії. Свідченням цього є утвердження вишуканого мелізматичного стилю, характерного для кондакарного співу. Природно, виникає питання, яке порушив ще Віктор Металов[13] , – чи не південноруського і головне київського походження є Кондакарі, оскільки саме Київ був центром грекофільської експансії як

столиця держави і церкви. годом, коли грецький вплив зменшується, Кондакарі зникають повністю. Мелізматичний стиль не втримався в церковному співі, на противагу гімнічному з його єдністю слова й музики, що так характерно для слов'янської пісенності взагалі й української зокрема.

Таким чином, давньоруська гімнографія вийшла з греко-візантійської гімнографії та її балкано-слов'янської рецензії й у подальшому своєму розвитку постійно орієнтувалася на цю спадщину як на найпередовішу для свого часу. Нагадаймо, що латинська гімнографія в ранній період свого розвитку отримувала постійний і могутній імпульс[14].

Наступний етап у розвитку української гімнографії – це XV – XVI ст., коли відбувалося інтенсивне формування власне української стильової основи цього явища. І цей період був тісно пов'язаний з міжнародними впливами. XV – XVI ст. є "невидимими" з точки зору нотно-музичних джерел на Україні, але, орієнтуючись на кінцевий результат – київський спів епохи українського барокко, – можна відтворити шляхи її розвитку через опосередковані джерела.

Саме в цей період різко зростає східнослов'янська та українська пісенна основа гімнографії. Водночас цей процес постійно стимулюється новаціями, що йдуть з Півдня. Місцеві риси найвиразніше виявлялися в прагненні до жанрово-тематичного відбору піснеспівів, а стильове оновлення охопило перш за все найбільш урочисті та особливо шановані на Україні святкові піснеспіви. Саме в цих жанрах формується інтонаційний національний фонд. У результаті на місцевому грунті виникає особливий тип гімнографічного пісенного збірника – Ірмолой, з оригінальними типами структурної організації.

В той же час активізуються зовнішні стильоутворюючі процеси, пов'язані як із засвоєнням новітніх завоювань в греко-візантійському і балкано-слов'янському ареалах, так і з поступовим входженням у зону західноєвропейської культури.

Грецький струмінь, хоч і не такий інтенсивний, як у попередню епоху, виразно простежується у вигляді "грецького наспіву". По суті, всі найурочистіші розділи архієрейської служби співалися

грецькою мовою і "грецьким наспівом". Паралельно йшло засвоєння ще більш могутнього стильового явища Півдня – "болгарського" та "сербського наспівів". Як переконливо довела Лідія Корній, в українській гімнографії утворився могутній стильовий пласт під назвою "болгарський наспів", який існував паралельно з власне українським репертуаром[15].

Важливим посередником у засвоєнні "грецького", "болгарського" та "сербського" наспівів українською гімнографією стає Молдово-Волощина, де в XV – XVI ст. виникла могутня співоча школа, у створенні якої брали участь балканські слов'яни[16]. Історичні джерела засвідчують, що саме сюди для вивчення грецьких, болгарських і сербських наспівів приїжджали українські співці[17].

Українська гімнографія XV – XVI ст. активно включається в загальноісторичний процес греко-візантійського та балкано-слов'янського ареалу, що добре узгоджується з таким культурно-історичним явищем, як другий південнослов'янський вплив.

У той же час стрімкого розвитку набирає західноєвропейська музична культура. На європейську арену виходять нові стильові принципи, музичне мистецтво все більше професіоналізується, а в церковній музиці утверджується високоорганізоване багатоголосся. Входження України до системи європейських культур – політичних, економічних і культурно-мистецьких – сприяло активному засвоєнню стильових новацій західноєвропейського музичного мистецтва.

Однак на шляху прямих мистецьких контактів часто стояли конфесійні відмінності, й тому європейські новації нерідко приходили в балкано-слов'янських і грецьких шатах. Носіями цих процесів були нові болгари, нові серби, нові греки, які здобували освіту в європейських наукових і музичних центрах і приносили на Україну нові мистецькі традиції.

Звичайно, були й прямі контакти України й Західної Європи, і важливу роль тут відігравали ті українці, які навчалися в різних навчальнях Європи. І все ж можемо стверджувати, що прямі запозичення найчастіше стосувалися суто технічних принципів музики – це виражальні засоби, звуковисотна функційна

організація, композиційна техніка, орми запису нотного тексту. Тобто це були такі компоненти музичного мистецтва, які безпосередньо не пов'язувалися з конфесійними відмінностями. Найвиразнішими проявами цих новацій було офіційне запровадження в церковному співі на Україні багатоголосся та п'ятилінійної системи нотопису, яка прийшла на зміну безлінійній знаменній (теж, мабуть, в XVI ст.). Ці важливі зміни засвідчували стильовий злам в українській церковній музиці XVI ст. та її входження в загальноєвропейський музичний процес. Але завдяки давній та глибокій місцевій традиції, постійній конфесійній орієнтації на греко-візантійський православний ареал українська гімнографія на кінець XVI ст. зуміла зберегти конфесійну особливість і зберігала її впродовж наступних століть аж до нашого часу.

І, нарешті, в XVII ст., в епоху барокко, українська гімнографія набуває свого вершинного розвитку. Створюються сотні списків нотолінійних Ірмолоїв, а в 1700 р. у Львові виходить у світ перший друкований Ірмолой. На міцному місцевому грунті, засвоївши греко-візантійську і балкано-слов'янську гімнічну творчість, а також їх найновішу фазу розвитку, нарешті, ввійшовши в західноєвропейський музичний процес і набувши новітніх європейських стильових новацій, українська гімнографія створює свій власний методичний стиль – київський спів[18]. Стилістика київського співу утвердила примат музики над словом, тут сформувалися самодостатні прийоми розвитку, добре відчутні елементи ладотональної організації та самостійні композиційні структури[19].

У контексті міжнародних зв'язків української гімнографії окремо стоїть питання українсько-білорусько-російських взаємин. Українсько-білоруські взаємини відзначаються високим рівнем взаємодії, а то й тотожністю численних складових елементів гімнографії: спільний тип збірника Ірмолоя, принципи відбору пісенного матеріалу та його структурне оформлення в межах пісенного збірника, п'ятилінійна система запису, близькість, а нерідко й тотожність музичної стилістики багатьох жанрів. Окремі укладачі й переписувачі нотних Ірмолоїв Білорусії були вихідцями

з країни – наприклад, Федор Симеонович, родом з Бережан на Підгір'ї, переписав у 1638 – 1639 рр. свого Ірмолоя в Супрасльському монастирі[20]. Нерідко білоруси навчалися й отримували церковнослужбові регалії на Україні, як це було з "полочанином" Гаврилом Аранесовичем, ченцем Чернігівського монастиря, де він у 1667 р. прийняв дияконство від архієпископа Лазаря Барановича[21]. Киянин Микола Ділецький навчався у Вільні, а першу редакцію своєї знаменитої "Граматики музикальної" створив у Смоленську.

З середини XVII ст. активізуються віносини з Росією, куди масово виїжджають на запрошення російських царів, владик і знатних вельмож українські та білоруські співці, носії української гімнографії, стилістика якої отримала загальне визнання в Росії й неодмінно йменувалася "київським співом". Разом з гімнографією в Росію прийшла нова система нотопису – п'ятилінійна "київська квадратна нота", "болгарський" і "грецький наспіви". Яскравим репрезентантом такого могутнього струменя був згаданий вище Гаврило Аранесович, поставлений "на попи" в Москву в Сава-Сторожевський монастир, де в 1673 р. переписав нотного Ірмолоя.

У контексті міжнародних зв'язків з білоруською пісенною культурою дуже цікавим є один факт, на який поки що музична мідієвістика не звернула належної уваги. У знаменитому Супрасльському Ірмолої 1598–1601 рр. на одній з херувимських пісень є приписка переписувача (ймовірно, самого Богдана Онисимовича, як це робить припущення палеограф Любов Дубровіна), що мелодія цього піснеспіву "царегородскіи гласа третого преположен от пѣвца патріаршого на рускій [я]зык 1583 [року] сеп[теврія] 8" та його емоційно-естетична оцінка – "зѣло красніи"[22]. З цього запису випливає, що херувимська пісня була почута якимось співцем-дячком з Східної Слов'янщини в Константинополі, а 8 вересня 1583 р. цей піснеспів виконувався під час урочистого свята на Різдво Богородиці. Можливо, це було у Львові, Острозі або в Супрасльському монастирі, де є церкви Різдва Богородиці (цілком ймовірно, що спів виконувався на храмовому святі Різдва Богородиці, оскільки це був особливо урочистий мелодичний варіант). Львівський історик Ігор Мицько висунув припущення, що цією людиною міг бути Феодор

Касіянович[23], росіянин якого у 1 р. Іван Грозний послав з дипломатичною місією до Константинополя, одним з завдань якого було добре вивчити грецьку мову. Очевидно, там на нього особливе враження справив церковний спів, бо пізніше, коли він після тривалого перебування в Галичині та на Волині повернувся до Москви, то серед іншого вславився добрим знанням особливого виду грецького співу "хабув"[24] . Мабуть, Богдан Онисимович безпосередньо від Феодора Касіяновича перейняв "царгородську" херувимську пісню, перекладену на слов'янську мову тим же Касіяновичем, і вписав її до свого Ірмолою.

Ця сторінка з історії української та білоруської гімнографії на межі XVI – XVII ст. яскраво репрезентує всі аспекти міжнародних взаємин на Східній Слов'янщині в галузі професійного музичного мистецтва і знаменує собою нову якість на порозі епохи барокко.

---

1 История русской музыки: В 10 т.: Автор тома Ю.Келдыш. – М., 1983. – Т.1. – С.79-85.

2 *Грінченко М.* Історія української музики. – К., 1922. – С.95-102.

3 *Вознесенский И.* Болгарский распев. – К., 1981.

4 *Корній Л.* До питання методології дослідження українсько-болгарських взаємозв'язків // Українське музикознавство. – К., 1976. – Вип.11. – С.81-92.

5 *Тончева Е.* Манаститът голям скит – школа на "болгарский роспев": Скитски "болгарски" ирмолози от XVII – XVIII в. – София, 1981.

6 *Там же.* – С.124.

7 *Там же.*

8 *Цалай-Якименко О.* Київська школа музики в її міжслов'янских та загальноєвропейських зв'язках XVII ст. // Роль Києво-Могилянської академії в культурному єднанні слов'янських народів. – К., 1988. – С.144-151.

9 *Маценко П.* Нарис історії української церковної музики. – Вінніпег, 1968.

10 *Antonowycz M.* The Chants from Ukrainian Heirmologia. – Bilthoven, 1974.

11 *Ясиновський Ю.* З історії музики західноукраїнських земель XVI – XVIII ст. // Українське музикознавство. – Вип.21. – С.107-116; Огляд музичних тем див.: у журн. "Музика". – 1990. – № 6. – С.5.

12 *Прохоров Г.* К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // ТОДРЛ. – Л., 1972. – Т.37. – С.122-128.

13 *Металлов В.* Богослужебное пение русской церкви в период домонгольский. – М., 1912. – С.178-189.

14 *Грубер Р.* История музыкальной культуры. – М.-Л. – Т.1, Ч.1. – С.445-446.

15 *Корний Л.* Болгарский распев в певческой практике Украины XVI – XVIII вв.: Автореферат дисс. канд. искусств. – К., 1980.

Pennington Anne. Music in medieval Moldavia. – Bucureşti, 1985.

17 *Ясиновський Ю*. З історії музики... – С.115.

18 *Цалай-Якименко О*. Київська школа музики, рукопис (1982 р.); *вона ж*. Київська школа музики в її міжслов'янських та загальноєвропейських зв'язках XVII ст. // Роль Києво-Могилянської академії в культурному єднанні слов'янських народів. – К., 1988. – С.144-151.

19 *Ясиновский Ю*. Становление музыкального профессионализма на Украине в XVI – XVII веках: Автореферат дисс. канд. искуств. – К., 1978. – С.13-23.

20 *Добрянский Ф*. Описание рукописей Виленской публичной библиотеки церковно-славянских и русских. – Вильно, 1882. – № 116. – С.243.

21 *Ясіноўскі Ю*. Беларускія Ірмалоі – помнікі музычнага мастацтва XVI – XVIII стагоддзяу // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 11. – С.54.

22 ЦНБ, I, 5391, арк.519.

23 Матеріали до історії Острозької академії: Бібліографічний довідник. – К., 1990. – С.35-37.

24 Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков. – М., 1973. – С.60.

Ніна Герасимова–Персидська

УКРАЇНСЬКИЙ ВАРІАНТ МУЗИЧНОГО БАРОККО

XVII ст. в історії української музики посідає особливе місце: це час стрімкого розвитку, переможного входження в нову добу, досягнення вершин у межах бароккового мистецтва. Культура в усіх її сферах постає у надзвичайній цілісності: ті ж самі тенденції позначають і літературу, і живопис, і архітектуру, і музику. На вершині хвилі національного відродження складається свій варіант епохального стилю, в якому своєрідно відбились ті поштовхи, які йшли від провідних осередків Європи на все більш віддалену периферію. І тут виникає питання, в чому ж специфіка національного варіанта барокко, чим вона зумовлена і на які елементи системи стилю поширюється. На перший погляд, відповідь однозначна: причини у впливі локального середовища. Проте можна гадати, що має значення і неповнота відбиття вихідної моделі стилю в українському мистецтві, яке не дістало умов для абсолютно повного резонансу. Отже, гляньмо, що пропонує західноєвропейська музика українським митцям у XVII ст. і що вони з того відбирають.

На українських землях в чей час не було грунту для сприйняття таких явищ західного мистецтва, як ранні форми опери, різновиди інструментального ансамблю (від сонати, концерту до мініатюри), вишуканої світської пісні. Професійне мистецтво мало традиції тільки церковного монодичного співу. І творчі сили скерувалися в сферу хорової, без супроводу інструментів, музики для церкви. Православна церква на Україні відігравала роль і об'єднучої сили,

© Ніна Герасимова–Персидська, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Українське барокко. К., 1993

і найбільш впливового мецената. аме вона зробила рішучий крок на шляху оновлення – ввела багатоголосний спів і тим спричинилась до входження української музики в європейську спільність. Нова творчість пов'язувалась із старою традицією через спільну літературну основу (хоч згодом з'являлось усе більше нових текстів), через ті ж функції. Тобто зміст і призначення не порушувались – змінилась форма.

Західноєвропейська музика на початку XVII ст. в сфері вокальних жанрів була представлена духовним і світським мадригалом, різними видами багатоголосної пісні (з прикметами національних шкіл), багатоголоссям протестантського хоралу і, що є найважливішим для нас, великою вокально-інструментальною формою концерту. Продовжували існувати і суто акапельні композиції, які наслідували традиції римської школи і Палестріни. Як і в інших мистецтвах, тут йшла боротьба між старим стилем (Stile antico, grave, romano, molle e temperato, Primoa prattica) і новим (stile nuovo, espressivo, concitato, rappresentativo, Seconda prattica). "Старе" – це естетика врівноваженості, пропорційності, узагальненості, "нове" – естетика антитез, контрастів, багатозначності вислову, це музичні риторика і емблематика.

Таким є барокко італійське, німецьке, чеське, польське. Даремно було б шукати в українській музиці прямих пов'язань з певною національною школою. Скоріше йдеться про засвоєння тих розгалужених традицій, які насичують музику барокко в цілому, про оволодіння загальноприйнятою композиторською технікою. Це, так би мовити, вміння говорити "загальноєвропейською" мовою – щось на зразок музичної латини. Як не дивно, бачимо мало паралелей з польською музикою – швидше знайдемо спільне з творчістю Генріха Шютца (1585–1672), зокрема у Дилецького. Можливо, геній Шютца сконцентрував найбільш повно типові риси барокко.

Із системи вокальних жанрів українські митці беруть тільки хоровий – так званий партесний – концерт. Він представлений у двох різновидах: для невеликого складу (від трьох до шести голосів) – це мотет, та власне концерт – для хору із восьми-дванадцяти самостійних партій. Не порушуючи проблем нового типу

мислення і вислову[1] , вкажемо на той новий світ образів, який відкрився перед слухачами. Знані протягом віків біблійні тексти, псалми і їх похідні розкрились як джерело драматичних образів, що вражали, захоплювали, потрясали. Як це типово для естетики барокко, вони поляризуються за афектами. Одне коло – це скорбота, смуток, глибоке покаяння відповідно до провідних тем всевласної смерті, страшного суду, марності людського життя. Плач, ридання, емоційна перенапруженість типологічно наближаються часом до типових висловів дум. Яскравим прикладом може бути концерт "Плачу і ридаю єгда помишляю смерть"[2] .

Полярне коло – це урочиста святковість, сліпуча радість. І тут також є специфічні відтінки, притаманні, на нашу думку, саме українському середовищу. Доба національного відродження, самоствердження позначилась на особливо життєрадісному тонусі та, і це найголовніше, на появі героїчної патетики. Такі риси характеризують творчість 70–80-х рр. XVII ст., і дарма було б їх шукати у XVIII ст. Найбільш повно вони втілились у Миколи Дилецького, зокрема в його "Воскресенському каноні" (наприклад, у розділах "Побідною поюще", "Світися, Новий Ієрусалиме")[3].

Святкові – мажорні – концерти є сферою проникнення світських впливів. Якщо у Дилецького вони ще приховані під суто церковними текстами, то згодом, у XVIII ст., з'являються концерти прославлення конкретних осіб, концерти-вівати. Вершиною цього процесу став унікальний бурсацький пародійний концерт "Сначала днесь, поутру рано, хто ввечеру п'ян був". Неважко помітити перегук з літературними пародіями того ж часу (40-і роки XVIII ст.), з інтермедійним театром[4] .

Дві великі образні сфери є основою контрасту як рушійної сили музичного формотворення. Контраст, такий типовий для мистецтва барокко, в партесному стилі поширюється на всі параметри – від зіставлень мажору і мінору, голосного і тихого звучання. зміни темпу до варіювання характеру самої багатоголосної тканини. На контрасті вибудовуються великомасштабні композиції. В добу становлення суто музичних принципів архітектоніки велику роль відіграють засади риторики, якими свідомо користуються композитори. Новий емоційний світ, нова експресія спричинились

до введення так званих музично-риторичних фігур. У добу барокко їх було безліч, проте в українській музиці використана лише та група, яка безпосередньо сприймається на слух і має ілюструвати кожен із афектів. Їхня специфіка в партесному концерті дозволила нам їх визначити як "постійні епітети"[5].

Порівняння західноєвропейської музики та української за низкою показників створює враження принципової подібності (при безперечних відмінностях). Проте існує і суттєва різниця: в Європі барокко є наступною ланкою закономірного поступового розвитку, воно виростає з Ренесансу – його готували десь близько п'ятсот років поліфонічної музики. На Україні – це раптовий стрибок із середньовіччя у новий час, із одного світу в інший[6]. Щоб довести тезу про докорінну відмінність, досить вказати на нові часопросторові відносини.

Лінійний, позбавлений об'єму одноголосий спів, в якому панує "продовжений теперішній час", змінюється на об'ємне звучання багатоголосся з його різноманітним плетивом тканини. Голоси координуються завдяки однозначності – висотній і часовій – кожного окремого тону, дискретність переважає над континуальністю[7]. Час упорядкований, рухається рівномірно, що дає змогу створювати враження його прискорення або уповільнення, зокрема завдяки зміні метру. З'являється якісна відмінність часу – як теперішнього, минулого, майбутнього[8]. Формування акцентного такту, поява танцювальних ритмічних формул збігається в часі із переходом у віршовій поезії від силабіки до силаботоніки. Комплекс таких ознак, як повторність, дискретність та контраст, скидаються на принцип, який можна визначити як віршовий.

Українська музика оволоділа й одним із найбільших надбань венеціанської школи: просторовими ефектами. Завдяки поділу хорової маси на окремі хори, зіставленню повного звучання і різних за якістю тембрів ансамблів солістів, врешті-решт – змінам сили звучання створюється ефект глибини звукового простору, його складної будови. Так музика певною мірою оволоділа стереофонічними якостями храмового простору. І все це є втіленням естетики барокко, так само як патетика, декламаційна загостреність вислову.

За якихось 50–70 років українські митці змогли засвоїти нову художню систему, сучасну композиторську техніку, тип мислення, причому їх творчість не є копіюванням, некритичним наслідуванням: це цілком самостійне за своїми національними ознаками явище. Досить послухати хоч один твір, щоб помітити відмінність, характерність партесного концерту порівняно із західноєвропейськими зразками.

Національну визначеність обумовлює цілий комплекс факторів.

1. Показники з від'ємним знаком. Це те, що не привилося, що не ввійшло до арсеналу засобів – інструментальний компонент, світські форми, надто вишукані музично-риторичні фігури, розраховані на витончених знавців, наскрізьна лінеарна поліфонічність. Природно, що відсутність одного засобу компенсується появою іншого. Так через зняття інструментального фундаменту бароккової композиції – так званого бассо континуо – особливого значення набуває партія басів, неодмінно присутня в кожному творі. Пошуки різноманітності тембрових барв у сфері інструменталізму замінені тонкою, віртуозною грою вокальних тембрів, багатством їх сполучень і зіставлень. Поліфонічний компонент дещо спрощений. Це, на нашу думку, зумовлено тим, що європейська техніка була сприйнята в момент, коли урівноважувались два стилі: "стара ренесансна поліфонія" і "нова гомофонно-гармонічна фактура". І творці партесних концертів наче відчули провідну тенденцію, що вела в майбутньому до музичного класицизму. Не маючи національної традиції поліфонічного мислення, вони легше відгукнулись на такий тип викладу, який спирався на пісенну мелодику, просту акордову будову.

2. Партесна творчість має і свої специфічні, тільки їй притаманні ознаки. Їх спільним знаменником є легкість безпосереднього сприйняття. Це перш за все інтонаційна сфера, що за всіх умов, в усіх стилях визначає ступінь оригінальності – чи то окремого композитора, чи цілої школи. Подібно до того, як можна перенести без змін до іншого національного середовища певний жанр – скажімо, панегірик, проте викладення іншою мовою відразу ж надасть йому рис польських чи українських, так само і в музиці неодмінно виявиться місцева "музична говірка". Інтонаційна мова

партесних концертів – це і стали формули європейської музики, і елементи старовинного розспіву, і звороти псальм та кантів, а через них і народних пісень. Звичайно, це не є чимсь унікальним – і типологічно відповідає пісенному елементу в європейському багатоголоссі. Проте сама інтонація інша. Часом складові можна виділити, часом вони так міцно з'єднані, що утворюють новий синтез – власне інтонаційну неповторність партесної творчості. На цьому необхідно наголосити: тут національне не зводиться до подібності до народної пісні (що було б і неможливим на цій стадії). Воно ввібрало в себе дещо і з суто українського середовища, і із східнослов'янського, і із західноєвропейського. Головне – що це ознака цього, і тільки цього явища, за якою воно впізнається як таке.

Підсумовуючи, можна зробити деякі висновки.

Момент відкриття західноєвропейської музики припав на надзвичайно сприятливий для України час загального піднесення, спалаху творчих потенцій народу. Цим зумовлений сильний життєствердний пафос, героїчні риси образної сфери, якій притаманна врівноваженість, гармонійність. Засвоєння європейського досвіду відбувалось дуже швидко, і в 70-ті роки українська музика майже не "запізнювалась" порівняно із центром. Європейська модель була сприйнята лише частково – як у ракурсі жанрів (неповнота системи – тільки хоровий спів а капела), так і засобів. Розвиток професійної музики церковного призначення у тодішніх умовах означав звертання до найширшої аудиторії, що вплинуло на відносну простоту елементів стилю. Ця музика була доступною, улюбленою і зрозумілою найширшим верствам.

Компоненти європейської моделі в процесі їх засвоєння вступили у зв'язки з новими явищами, які породжувались особливостями національного музичного досвіду. В 70-ті роки XVII ст. закінчився їх синтез, який і визначив оригінальність партесної творчості. Найбільш помітною є інтонаційна будова, яка сама також переплавила в собі різні за генезою елементи. Входження в європейську музичну культуру безпосередньо від середньовічної монодії до бароккового концерту, тобто елімінуючи ланки попереднього поступового вбирання інших музичних культур,

позначилось на більшій порівняно з іншими національними варіантами музичного барокко) національній визначеності української хорової музики XVII ст.

---

1 Див. про це ряд наших публікацій, зокрема: Хорове мистецтво на Україні в XVII–XVIII ст. – К., 1978.

2 Твір виданий у збірці: Матеріали з історії української музики. Партесний концерт. – К., 1976. Концерт також записаний болгарським хором на платівку.

3 Твір виданий в 1981 р.: *Дилецький Микола*. Хорові твори. – К., 1981.

4 Див.: *Герасимова-Персидська Н.О*. Роль зв'язків хорової музики XVIII в. з тогочасним театром у демократизації музичного мистецтва //Українське музикознавство. – Вип. 9. – К., 1974.

5 *Герасимова-Персидська Н.О*. Слово і музика в XVII ст. //Українське літературне барокко. – К., 1987. – С. 272–287.

6 Ознаки Ренесансу на Україні можна знайти в різних мистецтвах, є вони і в музичній культурі, проте менше в самій творчості (її зразків майже не лишилося). В усякому разі важко говорити про існування періоду, який готував барокко. Про питання стилю див. видання "Хорове мистецтво на Україні . . . " та статтю: Партесное многоголосие и формирование стилевых направлений в музыке XVII – первой половине XVIII вв. //Текстология и поэтика русской литературы XI – XVII веков. – Л., 1977. – С. 121–132.

7 У старому розспіві і знаменній нотації саме невизначеність висоти і тривалості звуку гальмувала розвиток багатоголосся.

8 Див. про це в "Хоровому мистецтві України . . . ", а також статтю: Выход к новым принципам пространственно-временной организации в переломные эпохи// Музыкальное мышление: Сущность, категории, аспекты исследования. – К., 1989. – С. 54 – 64.

Лідія Корній

ДО ПИТАННЯ ПРО СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В УКРАЇНСЬКОМУ БАРОККО (РОЛЬ МУЗИКИ В ШКІЛЬНІЙ ДРАМІ)

Для стилю барокко, як неодноразово відзначалося, характерне прагнення до синтезу різних видів мистецтв. При певних досягненнях у вивченні українського барокко в галузі літератури, образотворчого мистецтва і музики залишаються не вивченими ті зв'язки, які існували між ними. Отже, необхідно розкрити особливості взаємодії різних видів мистецтв і стильових відповідностей, тобто при вивченні проблеми бароккового стилю в українському мистецтві потрібний комплексний підхід.

Барокко у прагненні до тісного зв'язку мистецтв спиралося ще на традиції середньовічної культури, в якій, як зазначає Д.С.Лихачов, межі між окремими видами мистецтв не були чітко визначені, це був своєрідний синтез мистецтв у межах християнської релігії[1]. Але бароккове мистецтво, розвиваючи ці традиції, використовувало синтез мистецтв з певною метою, відповідно до особливостей цього стилю.

Одним з видатних мистецьких явищ, яке синтезувало різні види мистецтв, була шкільна драма, що функціонувала на Україні з кінця XVI – початку XVII ст. до середини XVIII ст. Вона, як відомо, використовувала музику, але досі не було ясно, наскільки важливим чи органічним був цей музичний чинник у драмі, яку функцію він виконував і з якою метою використовувався.

Вивчення даної проблеми ускладнюється через відсутність

© Лідія Корній, 1993

ISBN 5-7702-0572-5. Ук аїнське ба кко. К., 1993

спеціальних записів музики до драм, але виявляється, що можна робити певні узагальнення на основі аналізу ремарок та текстів музичних номерів, які подані в драмах. Крім того, вдалося віднайти музичний матеріал серед української духовної музики XVII – XVIII ст. і таким чином хоч частково реконструювати музичну частину шкільних вистав. Як показав аналіз українських музичних драм, їх автори досить часто зверталися до музичного чинника. Так у 28 драмах існує понад 160 музичних номерів, але обсяг такого матеріалу в цих драмах різний. Виділяються драми, в яких особливо багато музичних номерів, окремі сцени повністю музичні, а в інших музика використовується рідше. Драми, які збереглися, дають підставу для твердження, що це була драма з музикою і в ній зароджуються риси майбутнього українського музично-драматичного театру нового часу. Тому вивчення шкільної драми без врахування музичного чинника не дасть повного і достовірного уявленння про цей вид мистецтва.

У драмах найчастіше звучав спів хору, зрідка використовувався сольний спів, ансамблі. Звучала й інструментальна музика: гра на цитрі, сопілці, цівниці, тимпанах, кимвалі, рожку, ансамбль скрипки і цимбал, що входили до традиційних в Україні троїстих музик (сцена весілля в драмі про Олексія, чоловіка божого). У текстах декламацій згадуються, крім того, лютня, арфа. Поряд з вокальною й інструментальною музикою зрідка використовувалися танці, і серед них були, мабуть, і пантомімічні, які розкривали певний зміст співу хору (драма Лаврентія Горки "Іосиф Патріарха"). Отже, музичний чинник був представлений різними видами музичного мистецтва, хоч усі вони зустрічаються не в кожній драмі. Найчастіше використовувався в драмах хоровий спів. Ймовірно, він був невід'ємною частиною драми.

Аналіз словесних текстів музичних номерів показав, що найчастіше звучав хоровий спів ангелів або просто хор (тоді музичні номери фіскувалися з атрибуцією "пѣніе", "кант" або "хор"), який виконував функцію допоміжного персонажу. Іноді хор звертався до інших персонажів, але найчастіше коментував, роз'яснював дію, виявляв своє ставлення до подій, засуджував вчинки, прославляв, моралізував.

Саме такі драматургічні функції хору в драмі, а також використання пантомімічних танців наштовхують на думку, що в питанні щодо ролі музики в драмі її автори використовували деякі традиції античної трагедії. Це було не випадково, бо і в українських латиномовних курсах поетик, які читалися в колегіумах, зокрема в Києво-Могилянській академії, автори використовували античну естетико-літературну теорію, а в розділі про драму спиралися на теорію античної трагедії, розроблену в трактаті Арістотеля "Про поетичне мистецтво", і на поетику Горація[2].

Щодо питання використання хору в драмах у поетичних курсах помітні два підходи. Один підхід – це тісний зв'язок виступу хору з фабулою драми, звучання його в різних місцях дії[3] і деякі поетики, як, наприклад, трактат М.Слотвінського, підкреслює, що функція хору – давати поради, звеличувати хоробрість, засуджувати пороки[4]. Другий підхід, який помітно відбиває іншу тенденцію, коли, за словами автора, хор є "поза дією твору... завжди вводиться після дії і виражає переходи і переміни обставин і долі"[5].

Такі два підходи щодо використання хору в драмах виникали теж, мабуть, під впливом античної трагедії, в якій на давньому етапі хор відігравав особливо важливу роль. Антична трагедія була по суті хоровим спектаклем, а згодом роль хору в ній зменшується (Евріпід, Агафон). Про це писав і Арістотель у своїй поетиці, зазначаючи, що "хор повинен вважатися одним з акторів; він повинен бути частиною цілого і грати роль не як у Евріпіда, а як у Софокла. У пізніших поетів хорові партії мають відношення до (даної) фабули стільки ж, скільки і до всякої іншої трагедії; тому в них (хор) співає вставні пісні, чому приклад дав Агафон[6].

Такі два підходи до функції хору в драмі, які мали місце в античній трагедії і які викладалися в поетичних курсах, простежуються і в шкільній драмі. Більшість драм віддзеркалює перший підхід, коли виступи хору тісно пов'язані із змістом драми і звучать у різних місцях дії. Проте існують драми, що відбивають другий підхід: у них хор, здебільшого маралізаторсько-дидактичного змісту, співав тільки в кінці дій і мав опосередкований зв'язок із змістом драми ("Воскресеніє мертвих" Г.Кониського та ін.). Отже, в питанні щодо застосування хору в драмі, українські

драматурги, використовуючи певні традиції античної трагедії, спиралися на теорію драми, що викладалося в поетичних курсах.

Розгляд питання про хор у драмі переконує, що існував певний зв'язок між теорією і практикою. Деякі з тих положень, які теорія виводила з світської античної трагедії, переносилися в основному в духовну драму. Зв'язки з античними традиціями не обмежувалися тільки застосуванням хору. Автори драм нерідко зверталися до античних міфологічних образів; зв'язки з античною трагедією спостерігаються і в композиційних особливостях драм. І.П.Єрьомін заначає, що за формою українська шкільна драма наслідувала зразки античної трагедії і комедії, головним чином Сенеки, Плавта, Теренція[7]. Таке звертання до античних традицій і їх застосування свідчить про вияв деяких ренесансних тенденцій у шкільній драмі. Проте драматургічні функції хору (музики), які з'являються під впливом античної трагедії, збагачувалися новою якістю, що виникала під впливом естетики барокко.

У шкільній драмі яскраво виявилася така особливість поетики барокко, як умовне і символічне відтворення дійсності. З цим пов'язаний описаний Л.О.Софроновою принцип відображення[8]. Опосередкований і непрямий спосіб розкриття сюжету вимагав різних пояснень та інтерпретацій. Важливу роль у цьому відігравав хор, драматургічні функції якого визначаємо як роз'яснювальні. У драмах часто спостерігається заміна сценічного показу розповідями про них (принцип відображення). У цьому брав уцасть хор, який співав про події, що не виставлялися на сцені. Прикладом цього може бути "кант" після V дії драми Митрофана Довгалевського "Властотворній образ человѣколюбія божія", у якому співалося про страждання, муки і воскресіння Христа. Хори в історичній драмі Л.Горки "Іосиф Патріарха" замість Христа висупає Іосиф. У заключному хорі, що заміняв епілог, розкривається префігурація особи Іосифа. Значна роль роз'яснювальних хорів і в розкритті алегоричного змісту сцен, як, наприклад, у драмі "Ужасная измѣна сластолюбиваго житія...".

У шкільній драмі, зокрема, в її хоровій частині, має місце і така особливість бароккового мистецтва, як установка на морально-дидактичне виховання. У цьому особливо велику роль відігравав

хоровий спів з морально-дидактичною функцією. Хори порушували християнську ідею "суєти суєт", "лукавства світу", праведного і грішного життя на землі, страшного суду, в них засуджувалися погані вчинки, прагнення до збагачення, розгульного життя, ворожнеча між людьми та ін.

Хори, які звучали в кінці дій і перш за все з роз'яснювальною і морально-дидактичною метою, можливо створювалися під впливом положень риторики про заключну частину промови. Так Феофан Прокопович у своїй риториці писав, що "наприкінці треба поставити якусь глибоку, визначну, чудову, менш сподівану, пам'ятну думку, щоб осягнути мету справи і зворушити слухача"[9]. І в шкільній драмі саме співи хору найкраще втілювали цю настанову риторик.

Як неодноразово підкреслювали дослідники, барокко відзначалося прагненням захопити, вразити читача або глядача, викликати в нього потрясіння, афект; через емоції діяти на розум[10]. Саме тому в барокковій шкільній драмі таке вагоме місце зайняв музичний чинник як особливо діючий в емоційній сфері.

Емоційна дія здійснювалася через хори різних драматургічних функцій, але "підвищена" емоційність особливо помітна в хорах з співчувально-оплакувальною та пенегіричною функціями. Такі хори нерідко були емоційними кульмінаціями драм, як, наприклад, 7-ма сцена І дії великодньої драми "Царство Натури Людской", у якій звучав "Плач" першої людини, а в сумному хорі ангели оплакували її гріх і виявляли співчуття. Протилежний – радісно-величавий емоційний стан мав місце, зокрема, в співах ангелів, які славили "Милость Божію" (Христа) в заключній 7-й яві III дії драми "Торжество Естества Человѣческого". Ці два протилежні емоційні стани (сумно-ліричний і радісно-панегіричний) домінували у хорах шкільної драми. Крім того, музичне звучання, а іноді й танці вносили певну різноманітність у спектакль, посилювали естетичне враження. Тобто музичний чинник у шкільній драмі відігравав особливо важливу роль у прагненні митців барокко захопити і вразити глядача. Через музичний чинник (поряд з іншим) в шкільній драмі здійснювалося положення українських поетик про те, що поезія, як підкреслював Митрофан Довгалевський, повинна "повчати, хвилювати і розважати"[11] (про це пише і відома в Києво-

Могилянскій академії італійська ренесансна поетика XVI ст. Ю.Скалігера)[12]. Таким чином, у драматургічних функціях музики в шкільній драмі можна побачити поєднання ренесансних і бароккових рис.

Не зупиняючись спеціально на питанні про музичні особливості музичних номерів, які звучали в драмі, зазначимо, що існувала практика включення в драму вже існуючих музичних творів. Це перш за все твори на тексти церковної гімнографії, які в східнослов'янській, зокрема, в українській культовій практиці співалися як одноголосно (вони фіксувалися в основному в збірниках під назвою "Ірмолой"), так і багатоголосно (партесні твори). Крім того, залучалися й духовні канти. Саме серед цих жанрів духовної музики і вдається віднайти частину музичних записів,які могли звучати в драмах. Але музика до драм, очевидно, створювалася і спеціально. Аналіз віршово-структурних особливостей текстів музичних номерів показав, що вони аналогічні духовним кантам. Отже, з духовними кантами шкільна драма мала особливий зв'язок. Шкільна драма і духовна музика, розробляючи спільну тематику, належали до комплексу, в межах якого відбувалися вільні переходи: шкільна драма включала духовну музику, а збірники духовних кантів, зокрема "Богогласник", – записи музичної частини драм.

У духовній музиці XVII – першої половини XVIII ст., з якою тісно пов'язана шкільна драма, спостерігається поєднання ренесансних і бароккових рис. Таким чином, у музичній частині драм домінував не аскетизм, а гуманістичне начало; вона відзначалася емоційною виразністю; в ній формувалася нова система музичного мислення, що відбивало ренесансно-бароккові тенденції, властиві шкільній драмі в цілому.

---

1 *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X – XVII веков. Эпохи и стили // *Лихачев Д.С.* Избранные работы. – Л., 1987. – С.88.

2 *Маслюк В.П.* Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні. – К., 1983. – С.137.

3 *"Camoena in Parnasso..."* (1689-1699). Рукопис зберігається в ЦНБ АН України, III.567. – С.116.

Резанов В. Из истории русской драмы: Школьные действа XVII – XVIII вв. и театр езуитов. – М., 1910. – С.41.
5 *Прокопович Ф.* О поэтическом искусстве // Сочинения. – М.-Л., 1961. – С.434.
6 *Аристотель.* Об искусстве поэзии. – М., 1957. – С.100.
7 *Еремин И.П.* К истории восточнославянского барокко // Сибирская археография и источниковедение. – Новосибирск, 1979. – С.193.
8 *Софронова Л.А..* Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. – М., 1982. – С.78-99.
9 *Прокопович Ф.* Про риторичне мистецтво // Феофан Прокопович: філософські твори. – К., 1979. – С.240.
10 *Наливайко Д.С.* Искусство: направления, течения, стили. – К., 1981. – С.133.
11 *Довгалевський М.* Поетика. – К., 1973. – С.41.
12 *Аникст А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М., 1967. – С.142.

ЗМІСТ

Грачотті Санте. Спадок Ренесансу в українському барокко 3
Наливайко Дмитро. Становлення нової жанрової системи в українській літературі доби барокко 12
Охріменко Павло. Розвиток українського барокко і його зв'язки з білоруською та російською літературами 22
Ісіченко Юрій. У пошуку наративної програми бароккового літературного твору 37
Криса Богдана. Світоглядні основи українського поетичного барокко 47
Крекотень Володимир. Українська поезія XVII ст. в системі східноєвропейської літератури барокко 54
Горський Вілен. Образ святості в давньоукраїнській культурі (на грунті аналізу "Києво-Печерського Патерика" 65
Пилип'юк Наталія. Педагогічна теорія і українська література XVI – XVIII ст. 71
Нічик Валерія. Роль Києво-Могилянської академії в розвитку філософії в Україні 77
Трофимук Мирослав. Бароккові тенденції курсів словесності Києво-Могилянської академії 86
Софронова Людмила. Київський шкільний театр: поетика обряду і поетика драми 95
Сулима Микола. До питання про бароккові засади української шкільної драми XVII – XVIII ст. 105
Мишанич Олекса. Українська література доби барокко: проблеми дослідження і видання 114
Корпанюк Микола. До проблеми започаткування дослідження стилю барокко в українському літературознавстві 121
Роланд Петро. Іконологічні елементи ранніх віршів Симеона Полоцького 126
Шевчук Мирослава. Кілька зауважень до проблеми так званого "низового барокко". 136
Пшеничний Євген. Захарія Копистенський і культурно-просвітницький гурток Єлисея Плетенецького 144
Мицько Ігор, Стратій Ярослава. Роль Острозького культурно-освітнього осередку в розвитку української духовної культури 154
Згамбаті Емануела. Діяльність українців у Римі в XVII – XVIII ст. 167

Піккіо Ріккар о. ıд алл ı до отл яревського (Про еволюцію одної поетичної формули) 177
Ерчич Властимир. Про україністику взагалі і про неї у сербів 189
Ойтозі Естер. Доля українських стародруків у Східній – Північно-східній Угорщині 195
Комаринець Теофіл. Традиції барокко в системі українського романтизму 199
Славутич Яр. Елементи барокко в українській поезії Канади 210
Скорик Лариса. Національний світогляд і специфіка українського барокко в архітектурі 220
Логвин Григорій. Архітектура українського барокко 226
Ясиновський Юрій. Українська гімнографія в міжнародних зв'язках 235
Герасимова-Персидська Ніна. Український варіант музичного барокко 244
Корній Лідія. До питання про синтез мистецтв в українському барокко (Роль музики в шкільній драмі) 251

Наукове видання

Українське барокко

Матеріали I конгресу
Міжнародної асоціації україністів

(Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.)

Відповідальний редактор

доктор філологічних наук
ОЛЕКСА МИШАНИЧ

Підп. до друку 27.07.93. Формат 60x84 1/16. Папір офс.
Офс. друк. Ум. друк. арк. 15,11. Обл. вид. арк. 15,87.
Ум. фарбо-відб. 15,67. Зам.1386

Інститут української археографії АН України
МП "Офорт".
Миронівська друкарня, вул. Леніна, 48